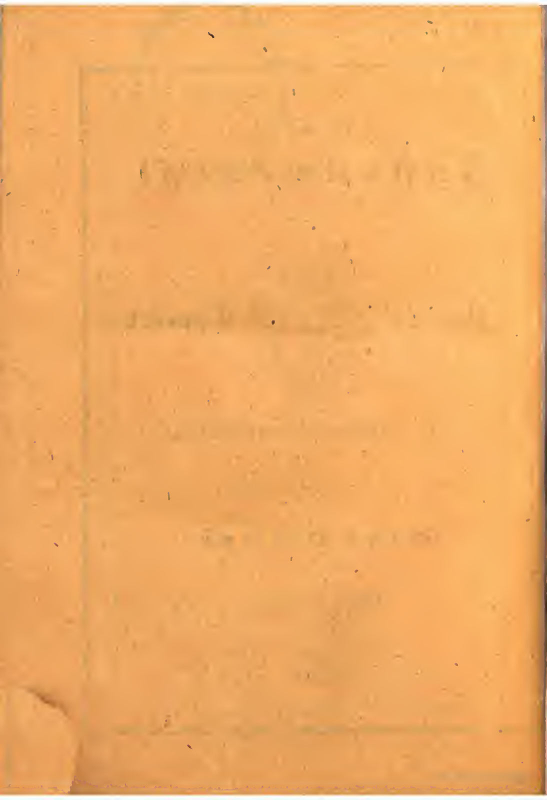




des



Neue Folge.

III^te Section.

Instrumental- und Vokal-Concert.

Drittes Bändchen.

Stuttgart.
Franz Heinrich Köhler.
1841.

Großes

Instrumental-

und

Vokal-Concert.

Eine musikalische Anthologie.

Herausgegeben

von

Ernst Ortlepp.

Eilftes Bändchen.

Stuttgart.
Franz Heinrich Köhler.
1841.

Sollen die Tonsetzer lieber der deutschen oder der italienischen Schule folgen?

Jede Schule hat ihre Enthusiasten, ihre wortführenden Meister, — denen sich Heere von Nachbetern anschließen, — ihre Feinde und ihre Lobhudler. Da der Streit hauptsächlich zwischen den beiden genannten Schulen geführt wird, so übergehen wir die französische, worüber ohnehin die Meinungen etwas weniger getheilt sind, und auf welche das Folgende von selbst seine Anwendung finden wird. Um eine haltbare Parallele zu ziehen, ist es vor Allem nothwendig, zu bestimmen, was wir unter Schule im Allgemeinen, und unter deutscher, italienischer oder z. B. chinesischer Schule insbesondere verstehen. Ohne Schule, das heißt: ohne die allgemeinen Regeln seiner Kunst zu lernen, kann Niemand ein Künstler werden. Autodidakten müßten diese Regeln von selbst lernen; aber im strengsten Sinne kann es in unserer Zeit gar keine Autodidakten geben; denn die man heutigen Tages mit diesem Namen bezeichnet, sind höchstens solche, welche nicht von einem bestimmten Lehrer Unterricht genossen haben; man vergesse aber nicht, daß sie wenigstens aus Vorbildern anderer Meister (wenn nicht gar aus theoretischen Werken über Kunst) gelernt, und

mit Erfolg gelernt haben müssen, um nur im Geringsten mit Künstlern in die Schranken treten zu können; da aber ihre Vorbilder doch aus irgend einer Schule stammen, so kann man selbst die sogenannten Autodidakten recht gut unter die gehörigen Schulen eintheilen.

Dieß über die Nothwendigkeit der Schule im Allgemeinen; nun gehen wir zu den besondern wettstreitenden Schulen über. — Die äußeren Einflüsse, welche auf die Richtung des Kunststrebens einwirken, sind zweierlei: Das Studium der Natur, das dem wahren Künstler auch in der Musik unentbehrlich bleibt, und die ersten Vorbilder, die auch dem größten Genie nicht fehlen dürfen. Zu diesen äußeren Bedingungen gesellt sich als die innere, — im ersten Anfange am wenigsten, dann aber, durch die Verbindung mit ihnen gekräftigt, immer stärker und selbstständiger hervortretend: Die Individualität des Künstlers. Aus diesen drei Quellen entsprang bei den ausgezeichnetsten Künstlern das, was man durch die Benennung: deutsche Schule, italienische Schule u. s. w. ausdrücken will. Die Eindrücke der Natur äußern sich klimatisch; die ersten Vorbilder des Künstlers haben durch allmähliges Aufblühen der Kunst in seinem Vaterlande seit ihrem Entstehen einen örtlichen Charakter angenommen, der ihm als Mitgabe zu seinen ersten Schritten überliefert wird; er selbst endlich hat neben der vereinzelten Individualität, eigentlich noch vor derselben, eine National-Individualität. Bei dem Plebs der Künstler darf man freilich nicht so weit ausholen. Dieser tritt mechanisch in die Fußstapfen seiner Vorgänger, wie ein Maulesel in die Fußstapfen des andern; und die Erinnerung an Maulesel versetzt uns ganz natürlich — in das Land, wo die Citronen blühen. Die

Wechselwirkung von Klima und Kunst ist hier deutlich, aber einseitig. Alles Erschlaffende, Verweichlichende, Wollustathmende seines milden Himmels hat der Welsche in seine Tonkunst aufgenommen; durch Denken groß zu werden, durch Spannung seiner Kraft die Krone zu erringen, mangelt ihm energischer, ausdauernder Wille. Lange Gewohnheit hat den Schlendrian legitimirt, alles Erhabene verflacht, und alle Ti fen versandet; doch glaube man nicht, daß alle Ursachen dieses Verfalls in der Natur liegen. Italiens Boden ist vulkanisch, und das Land, das einen Horatius Cocles, Julius Cäsar und Michel Angelo erzeugte, die Heimath eines Palästrina und Benedetto Marcello, könnte auch jetzt noch große, kraftvolle Componisten hervorbringen, aber — wollen, ernstlich wollen müßten sie. Mittelmäßige Talente, oder solche, die durch voreiliges, zu leicht erworbenes Lob von größerer Anstrengung abgehalten wurden, brachten die italienische Tonsetzkunst in neuerer Zeit auf diese niedere Stufe, und es bedürfte kräftiger Geister, allenfalls eines unterdrückten, sich trotzig Bahn brechenden Genies, um sie wieder emporzuheben. — Anders gestalteten sich die Dinge im Norden. Der Kampf mit der rauhern Natur hat die Kraft des Deutschen gestählt, sein männlicher biederer Sinn äußert sich in der Gediegenheit seiner Werke; oberflächlichen, leichten Eindrücken weniger zugänglich, muß er stärker, tiefer ergriffen werden als sein südlicher Nachbar. Nicht das Wogengelispel des Arno, nicht das Säuseln des Myrthenhaines hat er an seiner Wiege gehört; der Sturm brauste durch die Eichen, und die deutsche Muse erhob sich im vollen Harnisch, wie Minerva aus dem Haupte Jupiters. Hier rede ich freilich nur von den größten Männern,

welche unsere Tonkunst aufzuweisen hat; das zahllose Heer der Nachzügler, eigener Kraft entbehrend, macht die Dürre und Anmuthslosigkeit ihrer ärmlichen Gesänge durch den Vergleich mit dem schwelgerischen Tonspiel des Italieners nur noch fühlbarer. — Nach dieser flüchtigen Charakteristik beider Schulen schreiten wir zur Lösung unserer Frage: Welche von ihnen ist für den Tonsetzer die beste? Um aber nicht aus einem ganz falschen Gesichtspunkte zu urtheilen, frage ich vorerst noch: Sind die großen Künstler durch die Schule, oder ist die Schule durch die Künstler entstanden? Oben schilderte ich die Bedingungen des Entstehens einer nationalen Schule, und diese Einflüsse, in allen Verhältnissen des Lebens begründet, findet jeder Künstler in seiner Heimath; er hat keine Wahl; sie wirken auf ihn, weil sie da sind. Aber die Schule selbst besteht nicht aus den Umständen, unter welchen sie aufkeimte, sondern aus den Werken ihrer Meister. Ist nun wirklich durch bloßes Festhalten an einer bestehenden Schule, durch treue Nachahmung der überlieferten Vorbilder ein einziger unserer großen Meister entstanden? Beispiele, Thatsachen müssen antworten. Beethoven war gewiß ein ächter deutscher Künstler, jeder Zoll ein Deutscher — jeder Zoll ein Künstler. Kann man wohl sagen, daß seine Riesenwerk aus der deutschen Schule hervorgegangen sind? War der Geist, die Form seiner Symphonieen schon in den Werken seiner Vorgänger aufzufinden? Ich glaube, kaum; wenn er. aber nicht nach vorhandenen Vorbildern schuf, so danken wir die herrlichen Schöpfungen Beethovens nicht der deutschen Schule, welche vor ihm nichts Aehnliches aufzuweisen hatte, sondern seinem selbstständig schaffenden Genius. Woher kommt es aber, daß Beethoven

dennoch unwidersprechlich zur deutschen Schule, und nur zu dieser gehört? — Weil er sich eben so wenig als andere Künstler den oben erwähnten äußeren Einflüssen entziehen konnte, und weil er nebst seinem individuellen auch den deutschen Nationalcharakter in sich trug. Jene, welche durch ängstliche Anhänglichkeit an eine bestimmte Schule die Höhen der Kunst zu erstreben hoffen, sind meistens beschränkte, dürftige Talente, und da sie sich gewöhnlich nicht bloß an den allgemeinen Charakter einer Nationalschule, sondern zu größerer Bequemlichkeit an die Manier irgend eines Lieblingsmeisters halten, so wird ihre Richtung desto einseitiger, ihre Bemühung desto erfolgloser. Jedesmal war es der Meister, der die Manier machte (und das war nicht immer das Beste, was er machte); noch nie aber hat die Manier einen Meister gemacht.

Nun kommen wir zu jenen überklugen Tonsetzern, welche, um alle Wirkungen in einem Centralpunkt zu vereinigen, sich die Vorzüge beider Schulen aneignen wollten; sie bedachten aber nicht, daß der Deutsche, um die Vorzüge des Italieners zu erreichen, und im umgekehrten Fall der Italiener, erst seine eigene Natur ablegen, und eine fremde annehmen müßte. Die Geschöpfe wollten die Natur verbessern, das Ei wollte klüger seyn, als die Henne! Es ging ihnen aber auch darnach; sie hatten das Schicksal des Hundes, der, nach dem Spiegelbild im Wasser schnappend, den Knochen verlor, den er schon sicher zwischen den Zähnen hielt. Wechselwirkung zwischen der Außenwelt und der Individualität erzeugte den Kern der Schulen, irregeleitete Nachahmungssucht erfaßte die leere Schale. Ein Deutscher, Otto Nicolai, der einige Zeit in Italien, namentlich in Rom

lebte, gerieth (ob durch den Einfluß der dortigen mal aria?) auf den Gedanken, daß die höchste Blüthe der Tonsetzkunst nur durch Vermischung deutschen und italienischen Styls erreicht werden könne, und stellte diesen Grundsatz in einem Correspondenzartikel der zu Leipzig erscheinenden neuen Zeitschrift für Musik (1837, Nr. 25 bis 27) auf. Als Beleg zu seiner Behauptung, als Beispiel eines deutschen Künstlers, der durch Verbrüderung deutschen Bardenschmucks und italienischer Lorbeern sich die herrlichste Krone des Ruhmes geflochten, citirt er Mozart. Es thut mir leid um sein schönes Citat; aber ich sehe mich gezwungen, Einwendungen dagegen zu machen. Mozart componirte allerdings italienische Texte für italienische Sänger; aber italienische Texte componiren, heißt noch bei weitem nicht italienisch componiren. Mozart schrieb seine Musik zu den fremden, wohltönenden Worten als deutscher Künstler, mit deutschem Geiste; und jene Werke, die er in früherer Jugend in Italien schrieb (z. B. Mithridate u. s. w.), die sich vielleicht mehr der welschen Schreibart anschlossen, sind auch seit geraumer Zeit beinahe spurlos verschollen. Man nenne einen Italiener vor oder nach Mozart, der an seinen Geist, oder auch nur an seine Manier erinnert! Cherubini, der ihm bisweilen (nicht durch Manier, aber durch Geistesadel) nahe kam, ist vermöge seiner Nationalisirung im Ausland nicht mehr füglich unter die italienischen Tonsetzer zu rechnen. Die neuere Zeit hat jedoch zwei merkwürdige Beispiele aufzuweisen, welche ganz vorzüglich dazu geeignet sind, über Nicolai's Ansicht das wahre Licht zu verbreiten.

Meyerbeer componirte Robert den Teufel, Rossini schrieb seinen Wilhelm Tell. Der Schwan von

Pesaro wollte einmal den deutschen Singvögeln etwas ablauschen; doch leider kam er zu spät, um die Lerche, zu früh, um die Nachtigall zu hören, und begegnete nur Sperlingen, Raben oder Gimpeln. Rossini und die guten Pariser scheinen geglaubt zu haben, man brauche nur wunderliche Harmonieen pêle-mêle durch einander zu werfen, Rosalien durch alle Quinten (z. B. in der Scene des Bogenschießens) und Melodieen ohne Melodie zu machen, um eine Composition im deutschen Styl zu liefern. Ich verkenne keineswegs das wahrhaft Gute und Schöne, das sich in Wilhelm Tell vorfindet; aber dieses verdankt der Componist ganz gewiß seinem eigenthümlichen, italienischen Genie, — welches er trotz allen Schlendrians nicht immer verläugnen kann, — und nicht der ungeschickten Nachäffung deutscher Manier. — Meyerbeer wollte in Robert dem Teufel die Effekte aller Schulen vereinigen, um als deutscher, italienischer, französischer, infernalischer rc. rc. Compositeur zu gleicher Zeit zu glänzen. Was hat er aber dadurch erreicht? — Die Haltung wurde schwankend, das Verhältniß der Theile zeigt den empfindlichsten Mangel an Ebenmaß, das Gräßliche, Schaudererregende verzerrt sich zur grinsenden Fratze (z. B. im vielgerühmten Höllenwalzer), die angehäuften Effektmomente, welche er ohne Maß und Ziel verschwendete, werden durch unaufhörliche Wiederkehr, durch unerträgliche Ausdehnung zuletzt ekelhaft und neigen sich sehr zum Lächerlichen. So wurde Meyerbeers Werk, trotz vieler sehr schöner Einzelnheiten, im Ganzen genommen eine monströse Oper, und es läßt sich deutlich nachweisen, daß die besten Stellen darin jene sind, wo er dem deutschen Genius am wenigsten untreu wurde. Je mehr der Componist einer fremden Muse

Gewalt anthun wollte, desto schwächer wurde die Dramatik, desto wichtiger der Charakter, desto vergriffener die Form; namentlich gilt dieß von der ganzen Rolle der Prinzessin Isabella. Nicolai beruft sich zwar auf den Crociato; dieser gibt aber keinen Beleg für vermischten Styl; denn hier zwang sich Meyerbeer, seine Heimath gänzlich zu verläugnen, und in Compagnie mit den Sängern, unter deren Einfluß er damals schrieb, ein Werk in rein italienischer Manier zu liefern; auch gelang es zwar dem Componisten, sich italienische Formen, nicht aber italienisches Genie anzueignen.

Also soll und darf der Deutsche vom Italiener, der Italiener vom Deutschen gar nichts lernen? Sehr viel können sie von einander lernen; denn die Gesetze der Kunst und Schönheit sind allgemein, und nicht mit der unterscheidenden Eigenthümlichkeit einzelner Schulen verknüpft. Jedes wahrhaft schöne Kunstwerk kann und soll der Künstler mit Nutzen studieren, nur wolle er sich ja nicht zwingen, anders zu arbeiten, als es seine eigene Natur mit sich bringt; denn hier heißt es nicht: „Vier Augen sehen mehr als zwei," sondern: „Viele Köche versalzen die Suppe," und: „Der Affe gar possierlich ist."

Die Vermischungsprediger scheinen sich auf die Grundsätze des Salatanmachens stützen zu wollen, und argumentiren etwa folgendermaßen: Essig ohne Oel macht den Salat zu sauer, Oel ohne Essig macht ihn zu fett; wenn also der Salat gut seyn soll, so thue man Essig und Oel im gehörigen Verhältniß dazu! Ohne Zweifel ist unter Essig die deutsche, unter Oel die italienische Manier gemeint, und in Betreff des Salats ist auch diese Theorie in der That vortrefflich; ich will aber einen Fall bezeichnen, wo dieses Vermischungsprinzip minder

anwendbar ist. Gutes Bier wissen wir zu schätzen (manchmal höher als die schönste Musik im deutschen oder italienischen Styl); nicht minder sind wir ausgezeichnete Kenner und Verehrer guten Weins; man gieße aber das beste Bier und den besten Wein zusammen, und man wird ein Gemengsel erhalten, das kein ehrlicher Mensch trinken kann.

Jetzt ein Wort zu euch Componisten! Habt ihr die Regeln euerer Kunst gründlich inne, so werdet ihr, wenn ihr wahres Talent besitzt, und dem Antriebe des eigenen Geistes folgt, jedenfalls etwas Tüchtiges liefern; habt ihr aber kein Talent, so mögt ihr was immer für einer Manier nachbeten, ihr werdet doch nichts Erkleckliches herausbringen! Habt ihr dagegen Talent, und wollt es mit fremden Federn schmücken, so bedenkt wohl, daß ihr euch vorher die eigenen ausrupfen müßt. Es componire also ein jeder von euch nach seiner Weise, deutsch, italienisch oder otaheitisch; aber Eins vergeßt mir nie:

Singt, wie euch der Schnabel gewachsen ist!

Miscelle.

Ein Dr. Sobernheim nannte in der Berliner Schnellpost Hr. Paganini den Violin-Basco. Er besitzt, sagte er, eine edlere Charlatanerie; eben so sind seine Compositionen — echoffirt. Ein anderes Blatt nannte ihn den Montblanc aller Violinisten.

Ueber Jean Paul und Beethoven.

(Aus den Briefen eines Unglücklichen von E. Ortlepp.)

Eigen ist's mir mit Beethoven ergangen; ich könnte sagen, gerade so wie mit Jean Paul. Anfangs war mir's ärgerlich, daß ich in dem Concert immer vorzugsweise Symphonieen von ihm hören mußte. Ich vermißte an ihm Natur, Einfachheit, Gefälligkeit, Ordnung, Symmetrie, Melodie und Alles, was mich an Haydn's und Mozarts Musik ergötzte, und worin mir allein das wahre Wesen der Tonkunst zu bestehen schien. In Beethoven sah ich nichts als Unnatur, Gesuchtheit, Bizarrerie, ein Aggregat widerstrebender Elemente, gegen den Strom schwimmende Rudera gescheiterter Tonmassen — ich fand kein regelmäßiges Fortschreiten, sondern überall nur Angefangenes und ad libitum wieder Abgebrochenes, bald das, bald jenes, und zwar des Schönen wohl mancherlei, aber nichts Ganzes, nichts Commensurables; ich trug Bedenken, eine solche aller Regeln muthwillig spottende Production ein Kunstwerk zu nennen; ich konnte daran kein recht inniges und reines Wohlgefallen finden. Bekannte Componisten, wie Pleyel, Schicht u. a. m. hegten einen ähnlichen Widerwillen gegen die Beethovensche Art; das beruhigte mich einigermaßen. Ganz so betrach-

lete ich Jean Paul; durch das Studium der Alten und alles Classischen, in Poesie sowohl als in Musik, an Einfachheit und Natur gewöhnt, haßte ich Alles, worin ich Verschrobenheit entdeckte. Aber wunderbar! Zu gleicher Zeit wurde mir das Wesen beider Genien aufgeschlossen. Einer eröffnete mir wechselweise das Verständniß des Andern. Ich hörte Beethovens Symphonieen zum zweitenmale. Zu derselben Zeit ließ mir ein auf Jean Paul versessener Freund keine Ruhe, dessen Hesperus vorzunehmen. So überwand ich mich denn, und las zum erstenmal über zehn Seiten hinaus — schon mehrmals hatt' ich dasselbe Buch bei der zweiten oder dritten Pagina weggeworfen — und siehe da, ich fand zwar auch dießmal viele Anstöße — doch fesselte mich erst Einzelnes — dann mehr — dann Vieles — dann Alles.

Ich lernte den Humor kennen, und fand in ihm den Schlüssel zu Beethoven. Von den Tiefen seiner ächt humoristischen Musik hatte ich bisher keine Ahnung gehabt — sie war mir völlig dunkel — ich tappte blind und ohne einen leitenden Faden umher in diesem Labyrinthe — aber bald dämmerte es — ich sah erst nur Nebelgebilde und geisterhafte Gestalten — bald aber that sich der unermeßliche Himmel über mir auf mit seinen Monden, Gestirnen und wunderbaren Meteoren — und ich wandelte in einem duftenden Zaubergarten, wo Aeolsharfen in den Lüften rauschten, wo alle Blätter der Bäume beseelt flüsterten, wo der Strahl dem Klange lauschte, wo alle Blumen sich träumerisch in süßen Tönen wiegten, und wo mir der Athem des Windes und das Brausen des Wasserfalles wie die Sprache des nahen Weltgeistes erklang — wo ein wunderbares Echo der Sehnsucht mich rief, wo mich abgeschiedene Freunde aus den Sternen

anblickten, wo ein holdes Mädchen mir entgegenschwebte, mir durchs Auge in die Seele sah und sagte: „ich liebe Dich!“ — wo weiße Statuen schimmerten — oder Leichensteine — so daß mir's ein Gottesacker schien — aber die Leichensteine wurden alle zu leuchtenden Engelgestalten, die aufflogen nach dem Stern der Liebe — und ein stiller See lag vor mir, wo der Mond magisch zitterte und die Bäume und die Gestirne des Himmels sich spiegelten — und zur Seite erhob sich ein Berg und herab blitzte ein illuminirtes, in die Wolken steigendes romantisches Schloß — ich rannte darnach, aber ich gerieth in fürchterliche schwarze Abgründe, wo unheimliche Dämonen schauerlich winselten — eine Katarakte donnerte an mir nieder und wollte mich fortwirbeln — Baumstämme stürzten über mich her und Felsen zerbarsten — und ich sank in die ewige Nacht — räthselhafte Töne des Schmerzes und Entsetzens schlagen an mein Ohr — in den schreckensvollen Tiefen leuchten einzelne Flammen auf, und ich erkenne an den Felsenwänden seltsame hieroglyphische Figuren — bin ich in dem Lande grauer Vergangenheit — oder schweb' ich in der Nähe der Hölle? — Ungeheuer, Gerippe und furchtbare Erscheinuugen ziehen an mir vorüber — ich klirre mit den Ketten, und weine heiße Thränen — ein furchtbarer Schmerz greift mir mit Krallen in die Brust — eine namenlose Sehnsucht nach allem Verlornen verzehrt mich — meine Pulse stocken — ist das der Tod? — Ich sinke! — Ein seliger Traum umspielt mich — es faßt mich eine weiche Hand — ein seelenvolles blaues Auge sieht lange, tief in das meine — es brennt ein glühender Kuß mir auf der Lippe — das holde Wesen zieht mich durch dunkle Gänge fort und fort — bei Lampenschimmer erkenn' ich zuweilen

ihre Engelsgestalt und ihr Lächeln — auf einmal öffnet sich der nächtige Kerker — und aufgethan liegt sie vor mir im herrlichen Morgenglanze die freie, offne, schöne Frühlingswelt, wo alle Wesen ihre jauchzenden Sprachen zu dem großen Hymnus vereinen — wo Alles strahlt und flimmert, und blüht und klingt — und das süße Wesen neben mir sieht in seiner leuchtenden Schönheit entzückt den Entzückten an — und ich stürze in die selige Umarmung — die Welt strahlt und jauchzt fort — aber uns tönt nur eine Stimme, die Stimme der himmlischen Liebe. —

So wechseln in mir die Bilder und Gefühle bei Anhörung einer Beethovenschen Symphonie — etwas chaotisch zwar — ich springe aus Tag in Nacht, und aus Winter in Frühling — aber was thut das? Mir ist wohl dabei — ich stürze mich von dem „Himmel hoch jauchzend“ in das „Zum Tode betrübt“ hinab — doch mitten in den Schmerz lacht wieder Scherz hinein, und bricht die Gewalt des erstern. Es umspielen mich bald Erinnerungen an die Kindheit, bald ergreift mich die Sehnsucht in die Ferne — bald das erste Jünglingsgefühl der idealen Liebe — bald das männliche des Muthes und der Drang nach großen Thaten — bald Schauer und Furcht einer fremdartigen auf mich hereindringenden Geisterwelt — bald fühle ich massenweise alle Arten der Sehnsucht, Rührung, der Freude, des Schmerzes, des Entzückens und der Wehmuth durcheinander — es spielen mir tausend romantische Träume und goldene Sterne durch den von holdem Wahnsinn befangenen Busen — ich denke dann nicht mehr — ich gehe ganz in Empfindung auf — in mein Auge drängt sich eine Thräne — und sie ist zugleich Thräne der Wonne

und Thräne des namenlosen Weh's — und dieß ist eigentlich die Gemüthsverfassung, bei der man die Instrumentalmusik in der ganzen Gewalt ihrer geheimnißvollen ins Unendliche gehenden Wirkung genießt. Das zu viele Reflektiren, phantastische Malen, oder gar Kritisiren während dem Anhören beschränkt die Operationen der Ahnungen und der Gefühle, in deren romantisches Reich uns die Tonkunst hineinzureißen strebt.

Auch fand ich bei näherer Bekanntschaft mit Beethoven in seinen Werken mehr tiefsinnige Symmetrie, als ich erst vermuthete. Mit dem gewöhnlichen Regelmaße darf man ihn freilich so wenig messen als einen Shakespeare mit der Elle der hergebrachten Kunstkritik. Er hat sich selbst seine Regeln erschaffen, und wer über ihn urtheilen will, muß sich in ihn, wie in jedes Original hineinfühlen können, sonst urtheilt er sich an ihm zum Professor des Pedantismus. Es ist seltsam, daß sich so manches beschränkte Individuum anmaßt, alle Künstler zu kritisiren und sie in so vielen Stücken anders haben zu wollen, als sie sind. Jeder Genius wirkt nur aus gewissen ihm vom Himmel gegebenen Kräften, und in diese Individualität des Künstlers einzugehen — ihr gemäß seine Schöpfungen aufzufassen — das ist eine Aufgabe für die Kritiker, welcher sie, allzusehr an allgemeinen Regeln klebend, nur selten zu genügen verstehen.

Ich muß jetzt lachen über die frühere sterile und flache Ansicht, die ich über Jean Paul und Beethoven hatte. Ihre ganze Kunst, meinte ich, stäcke darin, durch Gleichgültiges, Leeres, Ermüdendes, ja selbst Abstoßendes und Widriges das Schöne doppelt wirksam zu machen, — wenn auch vielleicht etwas Wahres darin liegen möchte. Mitunter wenigstens kommt dieser Kunst-

griff bei ihnen vor; und ich bin keineswegs in dem Grade mehr Enthusiast, wie ich es einmal früher eine Zeitlang war, wo ich auf meine Lieblinge durchaus keinen Fehler kommen lassen wollte.

Anekdoten.

In einer Kunsthandlung der Universitätsstadt G. fanden sich nach und nach mehrere Studenten ein, um Kupferstiche anzusehen und zu kaufen. Ein anwesender Student, der als Freund der Musik die Portraits von Mozart, Weber und andern Componisten sich schon ausgewählt hatte, fragte den etwas entfernt stehenden Commis mit lauter Stimme: „Sind hier keine Händel zu bekommen?"

„O, wenn Sie wollen, sehr leicht;" "Sie sind von mir gefordert!" antwortete auf einmal in tiefem Baß ein gerade anwesender Raufer.

Als Rossini seine Quartette für Geigeninstrumente 1828 in die Welt schickte, wunderte man sich mit Recht darüber, da man ihn nur bisher als Operncomponist kennen gelernt hatte. Ein Recensent dieser Quartette rief daher bei der Anzeige derselben aus: „Wie kommt denn Saul unter die Propheten?"

Aus Goethe's und Zelters Briefwechsel.

(Schluß.)

An Göthe.

Nun haben wir auf vieles Begehren die Passionsmusik bei vollem Hause abermalen (d. 21. März) wiederholt. Die alten sind wieder, und neue Hörer dazu gekommen. Die Urtheile sind billig verschieden, und von vielen soll nur Einer genannt seyn, der das Recht hat, zu urtheilen wie jeder Andere und vor Andern. Philosophen, welche das Reale von dem Idealen trennen, und den Baum wegwerfen, um die Frucht zu erkennen, sind mit uns Musikern etwa so daran wie wir mit ihrer Philosophie, von der wir nichts weiter verstehen, als daß wir ihnen den gefundenen Schatz vor die Thür bringen. So Hegel. Er hält eben mit seinem Collegium bei der Musik; was ihm Felix recht gut nachschreibt und wie ein loser Vogel höchst naiv mit allen persönlichen Eigenheiten zu reproduciren versteht. Dieser Hegel nun sagt: das sey keine rechte Musik; man sey jetzt weiter gekommen, wiewohl noch lange nicht aufs Rechte. — Das wissen wir nun so gut, oder nicht, wie Er, wenn er uns nur musikalisch erklären könnte, ob er schon auf dem Rechten sey. Und so wollen wir immer unterdessen piano und sano gehen, wie uns der Gott es eingibt, dem wir

alle dienen. Denn wir wissen ja alle nicht, was wir beten sollen und thun immer dazu, und so mögen die Andern auch thun.

Die Biographie Mozarts, welche ich so eben lese, macht mir die größte Freude, wegen der Originalien, die sie enthält. Die Briefe sind unschätzbar, indem sie mir jedes Urtheil über den wunderbaren Menschen bestätigen und mit meiner Kunstansicht im Ganzen vollkommen übereinstimmen. Sieht man die Masse des jetzigen Künstlergeschmeißes dagegen an, so weiß man kaum, ob man die Jungens auslachen, oder vor Jerusalem weinen soll. Mozarts Liebe gegen seine Eltern und seine Schwester ist höchst respectabel. Der Vater war ein tüchtiger Musikus; seine Violinschule ist ein Werk, das sich brauchen läßt, so lange die Violine eine Violine bleibt; es ist sogar gut geschrieben. Wie sich diese Familie herumschleppen müssen, ich beneide ihren Jammer, und denke: Mir hätte nichts Angenehmeres widerfahren können, als solche Gelegenheit, die weite Welt zu saufen. Heu und Stroh fressen sollte mich nicht abgehalten haben, wenn ich aus Gehorsam gegen meinen Vater und Mutter hier das Beste mit Ekel genoß. Meinem Karl schrieb ich nach der Gränze von Italien, wohin er nicht Lust zu haben schien, daß ich einen Wagen nach Italien und Frankreich ziehen wollte, wenn ich's noch haben könnte, wie Er. Ich hatte ihm die schönsten Gelegenheiten durch den Minister von Humboldt vorbereitet; er konnte gehn wohin er wollte; und doch habe ich zu danken und danke auch. Verzeih meinen Thränen und

Lebe wohl!

Dein

Z.

Zelter über Friedemann Bach.

Er ist ein tiefer Verehrer der Compositionen des W. Friedemann Bach, (ältester Sohn des Seb. Bach) was ich nicht bin, und er an mir zu tadeln findet. Darüber schenkte er mir ein Orgelconcert von Friedemann Bach und schrieb den im Briefe angegebenen Spruch des Quintilian für mich darüber. Damit Du nicht die Mühe hast, die Capitel und Seite selber aufzusuchen, siehe her:

Modeste tamen et circumspecto judicio de tantis viris judicandum est, ne, quod plerisque accidit, damnent, quae non intelligunt.

Dieser Friedemann Bach (der Hallische) war der vollkommenste Orgelspieler, den ich gekannt habe. Er ist hier i. J. 1784 gestorben, als ich schon Bürger und Meister war. Er wurde für eigensinnig gehalten, wenn er nicht jedem aufspielen wollte; gegen uns junge Leute war er's nicht, und spielte stundenlang. Als Componist hatte er den Tic douloureux, original zu seyn, sich von Vater und Brüdern zu entfernen, und gerieth darüber ins Pritzelhafte, Kleinliche, Unfruchtbare, woran er auch leicht erkannt wurde, wie Einer, der die Augen zumacht, um unsichtbar zu seyn. Darüber war schon unter uns beständig Streit, und nun ist dieser mein Aesthetiers noch bis heut in solcher Originaleinsicht befangen, und ich kann's nicht unterlassen, ihn anzufahren.

Ueber denselben.

Wie ich das Meiste, was Friedemann gemacht hat, kenne, und ihn selbst persönlich dazu, so machte er selbst allerdings Ansprüche auf Eigenheit, die sich gegen seine

letzten Jahre in Eigensinn, Starrsinn, Widersinn, ja in Leichtsinn verlor; denn er hatte nichts zu leben, und wollte seine Frau und Tochter lieber darben lassen, als etwas verdienen, welches ihm bei so großer Geschicklichkeit leicht gewesen wäre. Ein wohlhabender gebildeter Vater eines einzigen Sohnes sandte mich ab, dem Friedemann eine erkleckliche Unterrichtsstunde anzutragen: „Ich informire nicht“ war seine Antwort.

Von Seiten seines Talents ist er hier hoch verehrt worden. Seine Orgelextemporationen, besonders in seinen guten Stunden, waren die Bewunderung von Männern wie Marpurg, Kirnberger, Benda, Agrikola, Fasch, Bertuch, Rink, meistens vorzügliche Orgelspieler, die alle fühlten, wie weit sie von ihm zurückgelassen wurden. So spielte er, was ihm eben zu Gedanken kam, und je länger er spielte, je prächtiger, sicherer, ergreifender wirkte es auf uns Jüngere. Auf Flügeln, Fortepianos und Clavieren habe ich ihn noch öfter eben so bewundern müssen, wiewohl ich ihn niemals eine Note von seinem Vater spielen hören, was Jeder wünschte.

Goethe über Paganini.

Paganini hab' ich denn auch gehört, und sogleich an demselben Abend Deinen Brief aufgeschlagen, wodurch ich mir denn einbilden konnte, etwas Vernünftiges über diese Wunderlichkeiten zu denken. Mir fehlte zu dem, was man Genuß nennt und was bei mir immer zwischen Sinnlichkeit und Verstand schwebt, eine Basis zu dieser Flammen- und Wolkensäule.

Wäre ich in Berlin, so würde ich die Möser'schen

Quartettabende selten versäumen. Dieser Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumentalmusik das Verständlichste: man hört vier vernünftige Leute sich unter einander unterhalten, glaubt ihren Discursen etwas abzugewinnen und die Eigenthümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen. Für diesmal fehlte mir in Geist und Ohr ein solches Fundament; ich hörte nur etwas Meteorisches und wußte mir weiter davon keine Rechenschaft zu geben. Bedeutend ist es jedoch, die Menschen, besonders die Frauenzimmer, darüber reden zu hören; es sind ganz eigentliche Confessionen, die sie mit dem besten Zutrauen aussprachen.

Aus Zelters Antwort darauf.

Was Du über Paganini sagst, ist reine Vernunft und ganz in meinem Sinne. Mir kam er gleich das erste Mal vor wie Moses, der den Aegyptern seine Künste vorschneidet; ja die Haut wollte mir jucken. So auch das zweite Mal, und ich will doch zusehn, ob sich's hält, wenn er wiederkommt. Auch hier ist es im Ganzen das Frauenzimmer, das den Unglauben daran wie eine Art Atheismus mit aufgezogener Nase bestraft; wie sie denn alle heute noch Even sind, das Paradies für eine Knackmandel herzugeben. Was die Aufmerksamkeit an diesem Virtuosen so in Beschlag nimmt, mag eine Vermischung seyn des Grillenhaften mit der Sehnsucht nach Ungebundenheit. Es ist eine Manier aber ohne Manier; ein besonderes Einzelnes, aber kein Einziges, denn es führt wie ein Faden, der immer dünner wird, ins Nichts. Es leckert nach Musik wie eine nachgemachte Auster gepfeffert und gesäuert verschluckt wird.

Zelter über die Posaune.

Sonnabend Abend ließ sich ein junger Mann vom Theater herab auf der Posaune hören. Die Musiker im Orchester fragten: ob ich mir auch wohl Baumwolle ins Ohr gelegt hätte? Der Virtuos bliese so stark, daß sie schon in der Probe daran gelitten hätten. Einer, der meine Zufriedenheit bemerkte, fragte: Ob denn ich es nicht auch zu stark fände? — „Es ist keine Flöte," war meine Antwort, „es ist eine Posaune, und der sie behandelt, ein Mann von Geschick, ja von Geschmack; denn er sondert und vereint zugleich, was dem Instrument angehörig und der Zeit, die das Seltsame will, gefällig ist. Wie nun Ihr Herren zu stark findet, was kräftig und sich selber getreu ist, dürfte man sich fast wundern, da Ihr alle so viel Lärm und Spectakel vernehmt und macht." — Ob es denn aber auch natürlich sey auf solchem und ähnlichem Instrumente, z. B. dem Contrabasse, sich allein hören zu lassen? — „Warum nicht? Hat das Instrument eine Natur, die sein Spieler ganz erkennt und beschafft, so ist nichts dagegen; wiewohl wenn Einer eine Braupfanne mit Saiten beziehn, oder ein Orthoft anblasen wollte, sich noch immer ein Publikum finden dürfte. Ihr Alle werdet hingehn." — Doch! nicht also! — „Still! ich gehe mit, und Ihr sprecht: Siehe da! ist nicht der alte Narr auch herzugelaufen!"

An Göthe.

Es kommt mir doch immer mehr zu Hause, daß ich dem vielbesprochenen Rossini nichts abzubitten habe, denn er insinuirte sich gegen allen Widerspruch nach und nach auch bei uns, daß man kaum noch hinhört, wenn

er getadelt wird. Die Vorwürfe gegen ein oder anderes seiner Stücke sind freilich nicht ohne; man braucht ihm aber auch nichts zu schenken, er weiß es keinen Dank. Ehe man's denkt, tritt etwas aus ihm hervor, wie Duft aus einer unscheinbaren Blume, das sich als Musik eher empfinden, als aussprechen ließe, da es weder nach Holz und Metall noch Fleisch und Bein wittert.

So wurde vorige Woche sein Othello gegeben. Mlle. Sontag betrat darin zum ersten Male als Desdemona das große Operntheater. Habe ich Dir früher schon manches Gute von ihr gesagt, so brauch' ich nichts zurückzunehmen; was sie gut gemacht hat, habe ich nicht besser gehört, und Schlechtes ist in ihrem Wesen nicht vorhanden, sie würde umsonst darnach greifen. Was ihr aber ganz besonders gelingt, ist wie sie ihre natürliche volubile Singart mit den verschiedenen Graden der Leidenschaft so anmuthig in dieser Rolle und dem freiesten Spiele zu vereinen weiß, daß man zugleich erstaunt und gerührt und ergötzt ist. — Und ich meine, was ich sage. Wenn ihre Stimme nicht die allerschönste ist, welche ich gekannt, so ist sie rein ohne Herz, ohne Pflegma, und daher so ihrem Wesen und Willen gehorsam, daß sie stets das Rechte thut. Auch ihr Mund ist nicht der schönste, doch hört man keine Zunge; sie spricht mit den Lippen so klar, daß man der Worte nicht bedarf. In Summa Alles an ihr vom Kopf bis zum Fuße, selbst ihr Anzug ist Gesang.

Heut ist Ostern, und da ich in der Zwischenzeit zwei Passionsmusiken am Palmsonntage (zum Besten unsrer Amortisationsbaucasse) und am Charfreitage für meinen Keller, der voll Wasser ist, aufgeführt habe, so hat es an Arbeit nicht gefehlt. Ich habe damit zwei Theile

meines guten Berlins nach Vermögen befriedigen wollen, indem ich zwei echt Deutsche religiöse Componisten aus gleicher Zeit in einer Woche nebeneinander auftreten lassen: J. S. Bach, den sie hier mit Calderon, und C. G. Graun, den seine Freunde mit Tasso vergleichen wollen. Beide Aufführungen hatten, jede im Ganzen, ihr besonderes Publikum. Der Tod Jesu ist besonders denen werth, die am Charfreitage zum Abendmahle gewesen, und die Bachsche Passion zieht solche an, welche sich etwas mehr zugeben, als die Menge zugesteht; diesen hätte ich zeigen mögen, wie sich zwei originale deutsche Talente gegen einander verhalten, von denen der Letzte ganz nach italienischen Mustern gebildet, ja meistens nach italienischen Worten gearbeitet, der Erste aber nie aus Deutschland gekommen und (meines Wissens) kein italienisches Stück gesetzt hat; die sich naturgemäß der Eine durch Tiefe, der Andere durch Klarheit unterscheiden, wie sie durch Fruchtbarkeit einander gleichen; Beide aber im Punkte der Cantilena, da wo sie allgemein ansprechen, auch echt italienisch, d. i. natürlich sind.

Gestern nun, nachdem ich den ältesten, neunzigjährigen Freund zum Grabe begleitet hatte, bin ich sogleich nach Mozarts Figaro gegangen und habe die scharmante Sontag als Susanne vollkommen heiter, geistreich und liebenswürdig gefunden. Denkst Du nun daß ich ihr etwas zugebe, so wisse, daß ich sie, seitdem sie hier ist, noch nicht gesprochen habe, weil ich verlange, daß sie mich spreche, da sie Mitglied der Singakademie ist. Das arme Wesen aber weiß sich nicht zu retten vor grauen, alten schaalen Gesellen, die sie umschwärmen und beschenken; und ich selbst hätte auch nicht gewußt,

wo ich die Zeit hernähme, sie außer Repetitionen, welche ich nicht besuche, und Vorstellungen, die ich selten von Anfang sehe, zu finden, wiewohl sie mir ganz nahe wohnt. Als Susanne hat sie mich auch darum entzückt, weil ihr Naturell das erräth, was diese Oper, nach meinem Gefühl, von Mozarts übrigen Werken unterscheidet: den Styl der Intriguen in der Musik. Man findet diesen Styl auch wohl in einzelnen andern Stücken irgend eines andern italienischen Componisten — Cimarosa, auch Gretry u. A. — hier aber fängt dieser Styl schon mit der Symphonie an und geht durch die ganze Handlung durch, und das kommt mir neu vor.

Felix hatte von mir einen Brief an Dich bekommen, und ist krank hier geblieben; ich hatte ihm aufgetragen, diesen Brief an Dich abgehen zu lassen und hoffe es wird geschehen seyn. Hier sagt man, Dein Sohn August gehe mit Eckermann nach Italien, und ich wünsche ihm eine glückliche Ueberkunft, schöne Tage und einen Ausbruch des Vesuv. Mein alter Gönner, der Großherzog von Darmstadt, ist auch zu seinen Vätern gegangen, und hier erwarte ich auch noch stündlich das Ende eines alten tüchtigen Freundes, des Generals der Artillerie, von Brockhausen, der dem Napoleon eine Division so zusammengeschossen hat, daß er soll ausgerufen haben: „welcher Teufel von Preußen commandirt denn diese Batterie?“ — Er wollte keinen Arzt, und man hatte dennoch einen kommen lassen, den er kannte. — Was haben Sie denn gemacht, alter Herr? sagte der Doctor. — „Ich habe wenigstens achtzig Eier gegessen!“ war die Antwort. — Nun wenn das wahr ist, so ist es sehr ungeschickt! — Ungeschickt? Ich bin achtzig Jahre alt, was

ist denn das: alle Jahr ein Ei? und was Sie mir verschreiben wird mir keinen Appetit machen."

Lebe wohl!

Dein

Ostermontag, den 12. April 1830.

3.

Zelter über Haydn's Schöpfung.

So wäre denn Haydns Schöpfung wieder einmal abgethan und immer nicht erschöpft. Alles, was Musikdirector heißt, nach Namen, Stand und Würden, hat sich dießmal unter Spontini's Oberdirektion begeben, um das Werk zu feiern. Mir war, als wenn ich's heut erst recht genösse, da ich es vor dreißig Jahren gegen den Vorwurf unstatthafter Ausmalungen exoterischer Gegenstände öffentlich vertreten habe. Was meine Vorgänger übersehn hatten, war der simple Umstand, daß der Text eben die Aeußerlichkeiten der Schöpfungsgeschichte zur Aufgabe macht, und nun es darauf ankommt, wie das Pensum gelöst sey? um nachher die Worte als ein Gerüste wegzuthun und ein architektonisches Musikwerk vor sich zu haben, das man wie eine bedeutende Symphonie oder Sonate aufnimmt, was es zugleich nicht ist, indem es sich vom undenklich Negativen an zum unüberdenkbaren stoffartigen Massenhaften erhebt. Das Nichts, die Leere, die Wüste, die Tiefe, die Finsterniß ist gegeben; das Chaos — das Walte Gott! das Licht soll werden: Sonne, Mond und Sterne, Kinder des Lichts sollen zum Auge werden deß, das noch nicht ist, und aus dem Chaos wird. Nun die Musik: Anfang, Initium ungeheurer Unisono's, zwischen unerkennbarer Höh' und Tiefe; der Raum zwischen den Polen — „die Welt im tiefsten Grunde" — hart und breit, nicht dur, nicht

moll — „ohne Sehnsucht ohne Klang.“ Ein Ton und keiner, schwer, dick, ein Nebelbrei. Mit elektrischer Gewalt ertönt — „ein schmerzlich Ach!“ — Es hebt, bewegt, sondert sich Eins vom Andern; es fängt an zu fließen, gruppirt sich, zieht sich an, stößt sich ab; das Leben macht sich Plätz, der Puls arbeitet, sucht den Takt, die Figur; das Gemessene erscheint, gestaltet sich; ein eben fertiger Planet hebt, bewegt sich, steigt, rennt durch seine Bahn und steht am Firmament wie angenagelt; so geht es fort bis zur endlichen Ordnung. Was sag' ich weiter? Lege Dein: „Gott und Welt; Wiederfinden; Ist es möglich; Stern der Sterne“ auf dieses Bild des Chaos, und es paßt wie die Stürze zum Topfe.

Da nun dieses Chaos, ohne gesungene Worte, kunstgemäß, verständlich, wohlthätig, kräftig, ergötzlich wirkt, so stelle ich mir vor, durchs ganze Werk die Worte davon zu lassen, und was unberufenes Urtheil für Pinselwerk hält — vom Brummen und Brüllen des Behemoth, des Löwen an, bis zu den Tönen der Nachtigall — als eine Suite von reizenden Erscheinungen zu betrachten, die sich das feine Ohr mit Lust enträthseln will. Und das war gut! Gegen das Ende freilich da kann der Poet kein Ende finden mit Schwatzen; es muß ein dritter Theil seyn. Der Mensch tritt auf, der Philister; kaum ist das Wort heraus: Seyd fruchtbar und mehret euch! da geht's ans Schnäbeln und Heirathen, ja mit den Ohren siehst Du den alten Haydn selber, leibhaftig mit seiner Marzebille walzen und balzen, daß mir immer das Wasser im Munde zusammenläuft.

Diese Hunde von Poeten,
Die verderben die Natur!

Zelter in Beziehung auf Mendelssohn Bartholdy.

Felix wollte einen und alle Tage abreisen und einen Brief mitnehmen. Freitag hat er noch ein Concert vom alten Bach bei mir gespielt, wie ein wahrer Meister; denn das Concert ist so schwer, als schön; es wäre werth gewesen, daß es der alte Bach selber gehört hätte. Ich kann die Zeit nicht erwarten, daß der Junge aus dem vertrakten Berlin'schen Klimperwesen und nach Italien kommt, wohin er nach meinem Dafürhalten gleich zuerst hätte kommen sollen. Dort haben die Steine Ohren, hier essen sie Linsen mit Schweinsohren.

Derselbe über denselben.

Die zärtliche väterliche Huld, womit Du unsern Felix beehrt hast, hat seine Eltern und Geschwister in den Himmel erhoben. Ich danke Dir, was ich kann; er wird zeitlebens davon zu zehren haben. Mir kann zuweilen bange werden, wenn ich den Anlauf des Knaben betrachte. Bis jetzt hat er keinen Widerspruch erfahren. Als Schüler habe ich ihn nicht überschätzt, noch zu loben nöthig gehabt; wiewohl ich den natürlichen Gehorsam, den Trieb, sich bei völliger Freiheit sinnig zu beschäftigen, nur mit Gefallen ansehn können, ja von mir selber denken darf, ihm das Wahre gelehrt zu haben, wie ich es in der zweiten und dritten Potenz als Facit wieder erkenne. Er nimmt eine complette Schule von hier mit sich, worauf er bauen kann, was ihm der Genius eingibt, und wenn er so fortwächst, wird er an seinen Lehrer zu denken haben.

Wie wahr!

Fetis stellt in seiner classischen Revue musicale (1829 Février, Nr. 1.) unsere deutschen Opernproduction jener Frankreichs gegenüber, und zieht, indem er auf die „Stumme,“ „Graf Ory,“ „die Braut,“ „das Veilchen“ und die „Zwei Nächte“ als die vorzüglichsten letzteren französischen Erzeugnisse eines sehr kurzen Zeitraums hinverweist, ein eben so wahres, als betrübendes Resultat zum Nachtheile unseres lieben Vaterlandes. Eben so richtig trifft er die Ursachen dieser Erscheinung:

„Der Hauptgrund solcher Dürftigkeit der deutschen Opernbühne an Originalprodukten,“ sagt Fetis, „liegt in der Theaterverfassung selbst. Die jenen Unternehmern, welche nur ihr Privatinteresse zu leiten vermag, größtentheils überlassenen Theater sind dem eingebornen Musiker dadurch gewissermaßen ganz unzugänglich, weil deren Prinzipale sehr natürlich französische und italienische Opern, die nur den Ankauf eines Exemplars der Partitur, Ausschreiben der Stimmen und das in der Regel miserable Honorar der Uebersetzung kosten, vorziehen. Da nun eben jene Erzeugnisse des Auslandes das deutsche Publikum in gleich hohem Grade wie die beste deutsche Composition anziehen, so ist der eigent-

liche Zweck des Unternehmers, (seine Kasse zu füllen,) fast ohne Kosten erreicht. Daher sehen die meisten mit einigem Talente begabten Künstler sich im Falle, ausschließlich auf Tondichtung von Instrumental- oder Kirchenmusik beschränkt zu seyn.

„Nur ein Mittel vermag solchem Verfalle der deutschen Oper abzuhelfen: daß nämlich alle Fürsten Deutschlands die Opernbühnen auf eigene Rechnung übernehmen, und indem sie zu Tragung des etwaigen Verlustes sich entschließen, allen Versuchen angehender Musiker ihre Bühnen als Laufbahn eröffnen. So würde vielleicht mancher, aus Mangel an Ermuthigung und Gelegenheit, zu Produzirung seines Talentes, ungekannt zu Grabe gehende Händel, Haydn, Mozart, im deutschen Volke wieder aufleben!"

Miscelle.

Aus dem Bach'schen Geschlechte sind über 50 anerkannte Tonkünstler hervorgegangen. Sebastian, der berühmteste, hatte allein 11 Söhne, die sich der Tonkunst ergaben, so daß man scherzweise sagte: „die sächsischen Bäche rauschen in allen Musiken."

Napoleon und Paesiello.

Aus Reichardts Briefen aus Paris.

Recht komisch ist es, wie seit einigen Tagen diejenigen, die gern etwas Gutes vom ersten Consul vorbringen mögen, eine kleine häusliche Scene, die kürzlich in St. Cloud vorfiel, und die einen Gegenstand betrifft, über den man auch laut zu werden wagen darf, zum Gegenstande ihrer Unterhaltung machen. Bonaparte hat nämlich eine kleine Probe von Paesiello's erstem Akt der Proserpine in seinem Zimmer angehört, und soll dabei über Musik und Poesie mehr Kenntnisse gezeigt haben, als man von ihm, der sich nie mit irgend einer schönen Kunst beschäftigte, hätte erwarten sollen. Die kleine Scene ist wirklich sehr charakteristisch, und da ich sie aus dem Munde theilnehmender Hauptpersonen selbst mit vielem Detail erfahren, so verdient sie wohl mitgetheilt zu werden.

Bonaparte, der, zum großen Aerger aller pariser Componisten, Paisiello kommen ließ, um ihnen in einer von ihm auf französische Poesie komponirten Oper ein Muster vorzustellen, wollte sich nun auch durch Anhörung des ersten Akts selbst versichern, ob Paesiello seine Er-

wartung und Absicht erfülle. Er ließ daher eines Abends ziemlich spät eine kleine Probe von den Hauptsängern und einigen Saiteninstrumenten anbefehlen. Da es gerade kein Operntag, aber ein sehr angenehmer Tag war so befanden sich die meisten Aufgeforderten nicht in der, Stadt, und es kostete nicht wenig Mühe, sie durch Eilboten zusammenzubringen. Um eilf Uhr war indeß, was zu der Probe gefordert war, draußen, und Paisiello mußte in der Kammer, von einer sehr kleinen Kammermusik, seine für das große Theater und für ein sehr großes Orchester gedachte und geschriebene Oper probiren lassen.

Nachdem Bonaparte den Sängerinnen das Compliment gemacht: er hoffe, sie würden in dieser Oper nicht nach ihrer Gewohnheit schreien, setzte er sich der Musik gegenüber, die Arme auf die Lehne des Sessels ausgebreitet, den Kopf auf den Armen ruhend, und blieb den ganzen Akt hindurch in dieser Stellung sitzen. Mancher mochte wohl geglaubt haben, er schliefe dabei. Als der Akt aber vorbei war, trat er zu Paisiello hin, und machte ihm laut eine Menge Anmerkungen über verfehlte französische Prosodie, über gewaltsam getrennte oder unschicklich wiederholte Worte, und über alle Zwischenspiele, die den Gesang unterbrachen, und den Schauspieler im Feuer seiner Aktion aufhielten. Paesiello war natürlich dadurch sehr betroffen, und wußte sich nicht befriedigend zu vertheidigen. Er mußte ja selbst glauben, wie jeder, der sein Talent für den gefälligen italienischen Gesang und für angenehme, rein musikalische Wirkungen kennt, daß nur gerade dieses Talents wegen, das Bonaparte vielleicht bei vielen französischen Componisten nicht zu finden glaubte, er den beliebten

italienischen Melodiker berufen hätte, um jenen zu beweisen, daß man auch über französische Worte sehr lieblichen italienischen Gesang schreiben könne — was Sacchini in seinem Oedip auch schon hinlänglich bewiesen hat. — Paesiello konnte eben so wenig glauben, wie jeder Andere, dem es bekannt ist, wie die französischen Componisten, seit Rameau und mit ihnen besonders Gluck, das eigentliche deklamatorische und ächt-tragische Operngenre ausgebildet und vollendet haben, daß Bonaparte in dieser Art etwas Großes oder gar Musterhaftes von dem rein italienischen Melodiker, der sich um Declamation und tragische Wahrheit wenig kümmert, erwarten würde. Des Consuls Urtheil bewies aber das Gegentheil. Man ersah daraus, daß er die sich einander fast entgegengesetzte Natur der ächten tragischen französischen Oper und der eigentlichen gesungenen italienischen Oper nie gekannt und sentirt, oder doch durch Nationalvorurtheil, und durch Unglauben an französische Kunst, den hohen Werth Gluckischer Opern, und der Arbeiten seiner glücklichen Nachfolger unter den Franzosen überall verkannt hatte; zu Erreichung seines auf falschen Voraussetzungen gegründeten Zwecks in seinem Auserwählten also einen totalen Mißgriff that. Am merkwürdigsten ist mir bei dieser ganzen Scene, wie auch bis in das Kleinste hinab sich der herrische, entscheidende Charakter des Selbstherrschers ausspricht.

Der gespenstische Organist.

Ein Capriccio von E. Ortlepp.

Motto: „Paule, Du rasest!

Florian war recht ärgerlich darüber, daß er den 1. December, seinen Geburtstag, so still und freudenlos hatte zubringen müssen. Die gewohnten musikalischen Studien hatten ihm nicht behagen wollen; er war von der Flöte zur Violine und von dieser zum Pianoforte geeilt; er hatte Briefe geschrieben, Compositionen angefangen und wieder weggeworfen und allerlei durcheinander getrieben; aber nichts ging ihm von der Hand. Am besten vergnügte ihn noch eine Sammlung von Gespenstergeschichten, die ihm eigentlich nur durch ein Versehen des Leihbibliothekars zugekommen war, und mit deren Lectüre er den Nachmittag hinbrachte, weil er nun einmal heute zu keiner ernsteren Beschäftigung Lust fühlte. Doch auch dieser Speise wurde er endlich satt; die Himmelserscheinung von gestern lag ihm noch im Sinne, und da jetzt der mit Schneegestöber gemischte Regen nachgelassen hatte, so konnte er der Versuchung nicht widerstehen, sich nach der etwas entlegenen Gasse zu wenden, wo ihm die Wundergestalt des Mädchens ent-

schwunden war. Dort ging er wohl eine Stunde träumend auf und nieder, oft weilend und spähend, aber Alles vergebens, bis endlich der aufs Neue beginnende Regen ihm rieth, die unfreundliche Nacht an einem traulichern Orte zuzubringen.

Und so wandte er sich denn durch mehrere Straßen nach dem Keller des Italieners Pietro, wo er von einer lustigen Gesellschaft mehrerer Bekannten freudig bewillkommt wurde. Aber es geschieht wohl je zuweilen, daß dem verdüsterten Sinne eine laute Fröhlichkeit recht widerlich entgegentritt; und so widerfuhr es auch unserm Florian, der sich gar nicht aufgelegt fühlte, in das Lachen und die Scherze der Freunde einzustimmen, und sich deßhalb ganz für sich allein in einen grillenfängerischen Winkel setzte. Anfangs neckte man ihn wegen seiner absonderlichen Laune; aber da die Andern sahen, daß mit ihm einmal nichts anzufangen war, so ließen sie ihn gewähren, ohne sich weiter um ihn zu bekümmern.

Nur Freund Edmund konnte es nicht übers Herz bringen, Florian so ganz dem Teufel der Hypochondrie preisgegeben zu sehen. Er setzte sich neben ihn, und fragte:

„Aber, Florian, was in aller Welt hast Du, daß Du heute den Sonderling spielst, und in Dich hineinbrütest, wie ein saurer Mops? Was liegt Dir im Sinne? Was ist Dir widerfahren? Sprich Dich aus! Sage mir's wenigstens, da Du weißt, wie gern ich immer Freud oder Leid mit Dir theile!“

„Nun, wenn Du es denn durchaus wissen willst,“ versetzte Florian — „aber Du schweigst gegen die Andern? Versprich mir! Gib mir Deine Hand darauf!“

„Es erfährt keine Seele ein Wort!“ versicherte Edmund mit seinem Handschlage.

„Nun, so wisse denn,“ fuhr Florian fort, „wisse, daß ich zum ersten Male in meinem Leben liebe, glühend, gränzenlos, bis zum Wahnsinne liebe! Ich habe es gesehen, mein Ideal, in seiner ganzen Fülle der Schönheit — ha, dieses schwarze Haar, das feurige Auge, der Ausdruck in ihrem Gesichte, ihre edle, hohe Haltung! Die Erscheinung traf mich wie ein Blitz! Denke Dir, Edmund — nein, es gibt nichts Schönes außer ihr — mein früheres Leben war ein unersprießliches Umhertappen in der Nacht — erst seit gestern hat es mir getagt — und doch ist mir dieser neue Tag nur noch eine dunklere Nacht, weil sie mir fehlt — ach — Edmund, Jeder, wer sie sieht, muß verrückt werden.“

„Aber, ich bitte Dich,“ versetzte Edmund, „so trage mir doch ruhig vor, was sich eigentlich mit Dir begeben hat. Du bist ja ganz außer Dir!“

„Nun, so laß Dir erzählen!“ hob Edmund wieder an. „Denke Dir, als ich gestern im Park promenire, tritt sie mir entgegen. Ich bleibe einen Augenblick wie in den Boden gewurzelt stehen, dann folge ich bescheiden — sie reißt mich sich nach um die halbe Stadt — sie geht zum Thore herein und dann durch fünf, sechs Straßen bis in die abgelegene Laurentiusgasse — dort wendet sie sich nach einem alten unscheinbarem Hause, öffnet die Thüre und — verschwindet! Ich spähe stundenlang nach den Fenstern, aber ich sehe, ich höre nichts von ihr. Seitdem bin ich wie vor den Kopf geschlagen, habe zu keiner Arbeit Lust, beginne dieß und jenes, und werfe weg, was ich begonnen, genug, es ist mir, wie Einem, der die Aussicht in den Himmel hat,

und doch dazu verdammt ist, seine Tage in dem Fegefeuer zuzubringen."

„Und hast Du denn nicht erforscht, wer Deine Schöne ist?" fragte Edmund.

„Ich fragte, wer in dem Hause wohne," versetzte Florian, „und erhielt zur Antwort: „Keine Seele außer einem alten Organisten," dessen Namen ich nicht einmal erfahren konnte. Aber ich sage Dir, Edmund, trotz aller meiner Pein ist mir doch zugleich ein ganz neues inneres Seyn aufgegangen, ich fühle etwas Höheres, Heiligeres, Geistigeres in mir, das mit meinem vorigen Treiben und der ganzen profanen Welt um mich her in dem grellsten Contraste steht. Als ich sie erschaute, da erwachten Reime und Dichtung in mir, mein Ohr umklangen himmlische Melodieen und holde Gebilde umschwebten mich mit beseligendem Zauber — es war mir, als hätte sich mir in diesem Momente das Thor zu dem Tempel der Kunst, nach welchem ich in dem Irrgarten des Lebens so lange fruchtlos umhertappte, mit einem Male erschlossen. Ganze Opern und Symphonieen und Missen, die ich mit aller Mühe nie erklügelt haben würde, waren in meiner Seele fertig. Aber ach, dieß Alles sank im Nu zurück in einen geheimnißvollen Abgrund, als sie mein Auge nicht mehr erblickte! Ach, mein Edmund, wo, wie und wenn find' ich sie wieder, mit der ich vereinigt seyn muß ewig, ewig, wenn ich mich nicht verzehren soll in hoffnungsloser Sehnsucht, wenn ich nicht untergehen soll für das Leben und für die Kunst, wenn ich nicht wahnsinnig werden soll?"

Edmund rieth Florian, an der Unterhaltung Theil zu nehmen, um seine melancholischen Liebesgedanken auf eine Zeit lang zu vergessen, doch dieser erwiederte:

„Ich bitte Dich, überlaß mich mir selbst, Freund, damit ich nicht Andere mit meiner übeln Laune quäle!" worauf Edmund zu dem frohen Cirkel zurückkehrte.

Es gibt nichts Peinlicheres, als sich in einer lebhaften Gesellschaft so recht allein und von der allgemeinen Fröhlichkeit ausgeschlossen zu fühlen; man findet dann ein ordentliches Vergnügen daran, sich von allen schlimmen Gedanken das Herzblut aussaugen zu lassen, das sie, fest eingebissen, ziehen wie durstige Insekten. Doch geschieht es auch, daß wir in solchen Stimmungen schärfer als gewöhnlich Acht haben auf Andere, und daß uns dann irgend eine auffallende in unserer Nähe weilende Person auf neue heterogene Gedanken bringt. So erging es Florian mit einem ihm in der Ecke querüber sitzenden ältlichen, klapperdürren, kleinen Manne mit spitzer Nase und eingefallenen runzeligen Wangen, aus denen die Knochen hervorstanden, der tief in Betrachtungen versenkt und ganz mit sich selbst beschäftigt schien, wobei er zuweilen seltsame Bewegungen machte, auch für sich gestikulirte und demonstrirte, als ob er Jemand vor sich habe. Nur mitunter sah er sich um, und dann trafen seine stechenden Blicke auch auf Florian mit einem Scheine von Hohn und Mißtrauen. Florian wußte selbst nicht, warum er sich dann so tief von einem eigenen Grauen durchdrungen fühlte, und warum die Erscheinung des Alten so abstoßend und anziehend zugleich auf ihn wirke. Am meisten frappirte ihn die Aehnlichkeit, die der Unbekannte mit seinem Klavierstimmer Kilian hatte, von dem er sich jedoch durch einen eignen maliziösen Zug in seiner Physiognomie und das fortwährende Zucken in den Mundwinkeln unterschied.

Florian fragte, als er einen zweiten Römer Wein

bestellte, heimlich den Italiener nach dem Gegenstande seiner Neugier, erfuhr aber weiter nichts, als daß der Mann Wenzel heiße und einmal vor langen Zeiten Organist an einer Kirche in Wien gewesen seyn wolle. Pietro bemerkte dabei: „Niemand von seinen Gästen kenne den Mann näher; er sey aber nicht selten hier, trinke einige Römer Wein, und unterhalte sich dabei auf die sonderbarste Weise mit sich selbst. Anfangs sey dieß aufgefallen und man habe ihn für nicht recht gescheidt gehalten, aber er äußere niemals Zeichen eines wirklichen Wahnsinnes, sondern sey sehr friedliebend, wenn man ihn nicht in seinen Betrachtungen unterbreche. Neugierige Frager und Zudringliche fertige er freilich manchmal sehr impertinent ab. Einige Male habe er stark getrunken, worauf er lebhafter geworden sey, und die Anwesenden mit allerlei wunderlichen Geschichten aus alter Zeit ergötzt und besonders viel über die Musik gesprochen habe, die er sehr zu lieben scheine. Er falle jetzt weiter nicht auf, als nur solchen Personen, die ihn zum ersten Male sähen, und man lasse ihn sein Spieltreiben, ohne sich viel um ihn zu bekümmern. Einige Male sey er auf eine unbegreifliche Weise plötzlich verschwunden, doch nie ohne zuvor den Betrag seiner Zeche neben das Glas gelegt zu haben."

Nach dieser nur noch mehr Neugier erweckenden Auskunft fühlte Florian einen unwiderstehlichen Drang sich dem Alten zu nähern, und wandte sich nun sogleich an ihn selbst, um Entschuldigung bittend, daß er es wage, ihn in seinen Betrachtungen zu stören. Er habe gehört, daß er ein großer Musiker sey, und wünsche, sein Urtheil über einige neuere Compositionen zu hören.

Wenzel sah während dieser Anrede starr zu Boden,

und erst, als Florian längst geendet, fuhr er wie aus einem tiefen Traume auf, betrachtete erst Florian ihn von unten bis oben messend, mit einer durchdringenden, lächelnden, zugleich aber mitleidigen und verachtenden Miene, und hob dann endlich an:

„Denkt Ihr denn, mein Herr Barnabas, daß ich ganz und gar mit Blindheit geschlagen bin? Ich kenne Eure hinterlistigen Anschläge und feindlichen Gesinnungen gar wohl; Ihr wollt mich nur mit Euern fein angelegten Reden übertölpeln, daß ich Euch meine Geheimnisse verrathe, aber daraus wird nichts! Bleibt meinem Hause fern in Ewigkeit! Geht, und laßt mich ungeschoren!“

So sprach der Alte, grimmig die Augen rollend. Florian war betreten über die kurz abweisende Antwort; doch schrieb er das Mißtrauen auf Rechnung der Melancholie des Alten, und begann von Neuem:

„Ihr interessirtet mich, Herr Kapellmeister —“

Hier knirschte der Alte mit den Zähnen, und ein sardonisches Lächeln schwebte auf seinen Lippen.

Florian fuhr fort: „Ja, es ist wahrhaftig bloß das reinste Interesse, was mich zu Euch zog, und Ihr thut mir sehr Unrecht, wenn Ihr mich für Euern Feind haltet — ich liebe die herrliche Kunst mehr, als mein Leben, und spreche gern davon — das wollt' ich auch mit Euch, aber Ihr seyd ein Menschenfeind, ein Thor, ein Wahnsinniger, und kein Künstler!“

Florian hatte den rechten Weg getroffen. Nichts machte den Alten gesprächiger und lebhafter, als wenn man an seiner Kunst zweifelte und ihn wegen seiner Misanthropie hart anließ.

„Wenn Ihr das Menschengesindel kenntet,“ sagte

der Alte, „so würdet Ihr mir nicht einen so abgeschmackten Vorwurf machen. Euch haben sie noch nicht gepeinigt, geschunden und unter die Erde gebracht — Euch hat noch kein Advokat das Fell vom Leibe gezogen. Ihr habt Recht, ich mag mich wohl etwas absonderlich gegen die Brut benehmen, weil sie mir Alle lästig und so recht im Innersten verächtlich erscheinen — aber, was die Kunst betrifft, so ist mir's wahrhaftig nur lächerlich, wenn so ein erbärmlicher Pfuscher und Stümper, wie Ihr seyd, sich anmaßen will, über mich ein verdammendes Urtheil auszusprechen!"

„Ich lebe und sterbe für die Kunst," rief Florian heftig, „und meine Compositionen haben schon anderer Leute Beifall erworben, als den Eurigen! Und wo habt Ihr denn etwas von mir gehört, daß Ihr mich so schlechthin einen elenden Stümper nennt?"

„Meine Ohren haben's noch nicht verwunden," erwiederte der Alte, „Euer leeres, unsinniges Geklingel und Gequitsche — ich war zugegen, als Ihr es am letzten Sonntage in der Johanniskirche dirigirtet, Euer sauberes Machwerk! Kein Fluß der Melodie, keine lieblichen Soli's, lauter Modulationen aus Frankreich nach Ceylon hinaus, lauter verkünstelte harmonische Architektonik — da wißt Ihr nicht, wo ein noch aus, habt nirgends ein Bleibens, und, ohne Trompeten- und Posaunenspektakel etwas zu machen, seyd Ihr gar nicht im Stande, Ihr Lumpenhunde!"

„Braucht etwa Beethoven keine Trompeten und Posaunen?" fragte Florian.

Bei dem Namen Beethoven entblößte der Alte sein Haupt — (er trug nämlich ein schwarzes Käpsel, das sein schneeweißes Haar bedeckte) — und Thränen

traten ihm in die von einem geisterhaften Glanze leuchtenden Augen. Schnell aber sprang er in seine vorige Laune zurück, und sagte:

„Aber wie steht's mit Euern Auber's, Rossini's und all' den saubern Herren, mein Herr Barnabas?“

„Schon wieder Barnabas!“ dachte Florian im Stillen verwundert, ließ es indeß gut seyn, und versetzte:

„Ihr könnt es doch nicht läugnen, sie sind die Genies unserer Zeit!“

„Genie! Genie!“ spottete der Alte. „Die Zeit der Genies ist vorbei. Meine Busenfreunde Haydn und Mozart waren Genies, aber jetzt gibt es bloß noch Talente, gerade so, wie sie die Affen haben. Ein Affe erzeugt jetzt den andern. Ich bin noch das einzige Genie in der Welt, ich bin das A und das O! Ihr solltet nur einmal etwas von mir hören, da würdet Ihr Maul und Nase und Ohren aufsperren, mein Herr Barnabas!“

Florian fragte den Alten jetzt, wie er denn nur darauf komme, ihn so hartnäckig Barnabas zu nennen.

„Nun, wie denn anders?“ entgegnete der Alte. „Ich kenne Euch ja längst, mein Bester! Verstellt Euch doch nur nicht! Wißt Ihr denn so gar nichts mehr von dem Diner auf der Eisbahn, wo zehn Personen in der Donau ersoffen und wo Ihr meine Tochter Angelika vom Tode rettetet? Von der Miniaturorgel, die wir in der Baumannshöhle bei abnehmendem Monde in der Sylvesternacht einschmolzen, um aus den vielen in ihr steckenden Tönen den Ton der Töne, den musikalischen Stein der Weisen, zu gewinnen? Von der Frau Strotzfleisch, zu der ich Euch Zutritt verschaffte, die Ihr aber zu materiell fandet, weil Ihr an der idealischen Schwindsucht leidet? Von den amüsanten Winterabenden, wo

wir bei dem Pulvermüller Sebastian Bach Windbüchsen einölten und gehaltreiche Bierflaschen versinnlichten? Von den Mittagsstunden, die wir mit romantisch-antik-mittelalterlichen Bandwurmausstellungen zerschraubten und in die idealischen Regionen des goldenen Seyns oder Nichtseyns hinüberbliesen? Von den rothwangigen Wanduhren, an denen sich der perpendikelhafte Puls der Zeit gleichmäßig hin- und herbewegte? Von den röthlichen Tintenfässern, deren schneebelastete Gipfel mit den Elephantenlocken durchschossener Makulaturtrichter prangten? Von den schwefelfarbigen Kalender-Echo's —"

„Um Gotteswillen, haltet ein, haltet ein!" rief Florian, der jetzt den Alten für wahnsinnig zu halten anfing — „von dem Allen weiß ich ja so wenig wie von den Dingen im Monde! Ihr müßt mich verwechseln! Ich bin von hier gebürtig, und mein Name ist Florian!"

„So — so!" murmelte der Alte. „Nun nicht für ungut. Ich bin aus Wien gebürtig, und mein Name ist Wenzel. Mein lendenlahmes Gedächtniß wirft seit meinem Begräbnisse tausend Ereignisse durcheinander. Ja, ja, Ihr habt Recht; das Alles geschah drüben, da drüben!" Dabei warf er einen Blick wie nach dem Jenseits hinauf." — „Aber apropos, wie steht's denn mit Ihrer dreieckigen Flöte und Ihrem zweischneidigen Fortepiano, mein Herr Barnabas?"

„Immer wieder Barnabas! Ich bitte Sie, mich mit diesen mir keinesweges angenehmen Namen und mit solchen verrückten Fragen zu verschonen!"

„Ein Künstler und nicht verrückt?" rief Wenzel aus, und fuhr fort, den schrecklichsten, Florian einschläfernden Unsinn zu reden.

„Wie Unrecht handelt Ihr," sagte er, „einen Men-

schen, der wohl weiß, was er will, sogleich zu verdammen! Der Mensch ist ja ein Riesenstudium! Hört mich an! Der Mensch ist ein gehetztes Thier; wer nicht wenigstens eine halbe Million im Vermögen hat, ist ein Lump! Auf meiner Reise von Orgelburg nach Konstantinopel, die ich in den Zeiten der Kreuzzüge machte, wo ich die Ehre hatte, mit dem Kaiser Friedrich zu ertrinken — aber, mein Gott, Ihr hört ja nicht! Ihr schlaft ja ein!"

Bei den letzten Worten stach Wenzel Florian mit einer Nadel in die Hand, so daß dieser hätte laut aufschreien mögen, wobei er sagte:

„Entschuldigt, mein Herr Barnabas, daß ich Euch etwas fühlbar anrege, doch ich denke: Gleiches mit Gleichem. Ihr schlieft ein; das war unartig; ich wollte Euch nur zeigen, daß ich auch unhöflich seyn kann."

„Aber müßt Ihr denn gleich stechen, Herr Scorpion?" frug Florian verdrießlich, wobei er sich jedoch nicht enthalten konnte, zugleich über die Neckerei des Alten zu lachen.

Alle Andere waren bereits früher aufgebrochen. Als die Glocke zwölf schlug, erhob sich auch Wenzel. Florian begleitete ihn, und staunte nicht wenig, als sich derselbe nach der Gasse und sogar nach dem Hause wandte, wo Florian vorgestern seine unbekannte Geliebte hatte hineingehen sehen. Sogleich fragte er:

„Herr Kapellmeister, wohnt nicht eine schöne Dame in diesem Hause? Ich bitte Sie um Gotteswillen, geben Sie mir Auskunft über das himmlische Wesen, das meinen Sinn erfüllt Tag und Nacht!"

„Ich kenne Eure schändlichen Anschläge auf meine Angelika gar wohl," versetzte Wenzel; „aber

glaubt nicht, daß es so leicht werden soll, mich zu hintergehen! Seyd kein Thor! Schlagt Euch die Angelika aus dem Sinne! Denn nie kann sie die Eurige werden! Gute Nacht! Packt Euch fort!"

Jetzt schien es Florian auf einmal, als ob sich Wenzels Gestalt vergrößere, seine Augen funkelten wie Kohlen, er schlug eine abscheulich gellende Lache auf, und als Florian betroffen darüber zurücktrat, öffnete er die Thüre, schlug dieselbe hinter sich donnernd zu, und ließ Florian allein stehen.

„Hm!" murmelte dieser für sich, „eine seltsame Bekanntschaft, die du da gemacht hast!" und sah dem Verschwundenen noch eine Zeit lang nach. Darauf ging er unter allerlei unheimlichen Phantasieen nach Hause. Vom Gespräch und Wein erhitzt fühlte er bei dem Eintritt in sein kaltes Zimmer ein fieberhaftes Frösteln, weßhalb er sich sogleich zu Bette legte. Aber er konnte nicht schlafen. Tausend tolle Gedanken und seltsame Bilder jagten durch seine aufgeregte Seele, alle heute gelesenen Geistergeschichten wurden in ihm wach, und aus dem wilden Chaos der Erscheinungen hob sich immer Wenzels Gestalt bald groß, bald klein, bald jung, bald alt hervor. Manchmal war es ihm sogar, als ob sich der unheimliche Alte in die schöne Angelika verwandele, die ihn mit sehnsüchtigen Blicken ansah, und dann auf einmal schrumpfte das himmlische Gebild wieder zusammen in die Gestalt des klapperdürren, greisigen Organisten.

Auf einmal war es ihm, als höre er einen Akkord auf seinem Flügel anschlagen. Er hielt es für eine Täuschung; doch nach einigen Minuten ertönte ein zweiter Akkord, dem mehrere folgten, bis sich eine förmliche

musikalische Phantasie daraus bildete. Und die Töne klangen ihm wie Worte; ganz deutlich sprachen sie:

„O ihr Klänge der Liebe! Stimmen aus einer andern Welt! Zieht ihn herbei, den Geliebten, an die vor Sehnsucht dahinsterbende Brust! Herz an Herz! Und Lippe an Lippe! Selig für Momente und selig für Ewigkeiten! Ströme hin, o Hauch, in Hauch, und Seele in Seele! An Wonne sterben, und in ewiger Wonne leben! Ach, mein zweites Herz, vernimm meine Seufzer, eil', o eil' ihr zu, die dich schmerzlich sucht!“

Darauf brach ein Gewirr der gräulichsten haarauf-sträubenden Dissonanzen los und die Töne wühlten sich wie zweischneidige Dolche in Florians Herz; Zuckungen des Wahnsinns ras'ten durch sein Gehirn.

Endlich sprang er, von kaltem Schweiße triefend, aus seinem Bette empor und riß die Kammerthüre auf. Wer schildert sein Entsetzen, als er bei dem hellen Scheine des Mondes den Organisten Wenzel an seinem Flügel sitzend erblickte!

Dieser sah sich bei Florians Eintritt gar nicht um, sondern tobte fort in den entsetzlichsten Mißklängen, wobei er den Mund gräßlich verzerrte, auf die Pedalzüge mit den Füßen stampfte, so daß der ganze Fußboden krachte, und dazu mit den dürren Knochenfingern gräßlich klapperte.

Florian stand starr wie eine Säule, und fühlte sich völlig verwirrt durch die entsetzlichen Grimassen des Alten, als dieser mit einer durch Mark und Bein schneidenden Dissonanz endigte und wie ein Seliger verzückt emporsah.

Jetzt rief er Florian zu: „Nun, Söhnlein, was meinst Du zu dieser Musik? Nicht wahr, das läßt sich

hören, und ist ein ander Ding als dein schülerhaftes Gestümper?"

In demselben Momente erblickte Florian eine zweite Erscheinung. Gott, es war Niemand anders als die himmlische Angelika, die mit reizend gelös'tem Haar in einer malerischen Stellung vom Monde beleuchtet am Fenster stand und die Arme sehnsüchtig nach ihm ausstreckte.

Von süßem Verlangen ergriffen, wollte er sich an ihre Brust stürzen, als Wenzel einen schrecklichen Schlag auf den Flügel that, so daß alle Saiten der getroffenen Tasten zersprangen und der ganze Resonanzboden erdröhnte, bei welchem höllischen Tone Angelikas Bild mit einem lauten Schrei verschwand. In einem Anfall von Wahnsinn packte Florian jetzt Wenzeln, trug ihn die Treppe hinab, öffnete die Hausthür und warf ihn hinaus auf die Straße.

Wieder auf sein Zimmer angelangt, zündete er Licht an, und rief schmerzlich: „O Angelika, meine Angelika, erhöre meine Seufzer und kehre wieder!" Doch vergeblich war alles Rufen und alles Spähen.

Da erklangen auf einmal wieder einzelne Saiten des Flügels, — er trat an das Instrument und beugte sich mit dem Kopfe lauschend nieder; — da sprach es aus dem Resonanzboden leise heraus:.

„Sey unbesorgt, ich ziehe Dir heute Nacht alle Saiten wieder auf, und wenn Du nicht da bist, da komme ich immer wieder mit meinem Töchterlein und spiele meine herrlichen Capriccios! — Ade, Du Herzensfreund! Ade!"

Halbrasend zerschnitt Florian den Resonanzboden, denn es war ihm, als müßte Wenzel hineingekrochen

seyn und darin sitzen; — doch mit dem Lichte forschend entdeckte er nichts, — nur ganz leise lispelte es unter einer Taste: „Ich bin immer da und auch nicht da! Laßt doch nur Euer Suchen, mein Herr Barnabas — nabas — bas! Und zerschneidet nicht Euer schönes Flügelein — gelein — ein!“

Darauf erstarb das Flüstern in pianissimo. Ganz furchtsam geworden, verschloß Florian den Flügel, und in allen Ecken Spuk und Kobolde sehend eilte er in sein Bett zurück, wo er sich tief in die Decken hüllte, und sich bemühte einzuschlummern. Doch kaum stand er auf dem Uebergangspunkte von dem Wachen zum Schlafe, als es ihm auf einmal wieder vorkam, als ob etwas leise an das Fenster seiner Kammer klopfte. Er schielte ein wenig aus dem Bette hervor, — und da schien ihm ein schwarzer Schatten an dem mondhellen Fenster hin und her zu gaukeln. Tiefer hüllte er sich unter die Decke. Bald aber pochte es von Neuem stärker und stärker, und endlich so gewaltig, daß es die Fensterscheiben zu zerschlagen drohte. Das wurde ihm denn doch zu arg. Er erhob sich, und wandte sich nach dem Fenster, entsetzt zurückfahrend. Denn was erblickte er! Wenzels Kopf, auf das Ungeheuerste vergrößert, grins'te ihn teuflisch lachend an. Und in dem andern kleineren Kammerfenster derselbe Kopf, und in allen vier Fenstern seines Wohnzimmers derselbe herein guckende Kopf — und überall — ach, in jedem Winkel lauter Wenzelsköpfe! zu Hunderten! zu Tausenden!

Schnell zündete er wieder Licht an. Der ganze Spuk verschwand sogleich. Nun beschloß er, obwohl vor kaltem Fieberfroste zitternd, die Nacht außer dem Bette zuzubringen; er kleidete sich an, und griff, um sich zu zer-

streuen, nach seiner Flöte. Aber da traf er nur auf neue Wunder! Sie ließ sich gar nicht auf gewöhnliche Art behandeln; bei dem stärksten Hauche tönte sie nur ganz leise, und wenn er Pianissimo auf ihr blasen wollte, wieder stark wie eine Posaune. Als er sie einige Minuten hatte ruhen lassen, meditirend über das seltsame Phänomen, und er nun von Neuem spielen wollte, war sie ganz tonlos. Er hielt sie für verstopft, und fuhr mit einem Drahte in ihr herum; — da kam's ihm vor, als hielte etwas den Draht zurück; — er zog heftiger, — da kam ein Wenzel en miniature heraus, der aber bei seinem Erscheinen sogleich zu Boden fiel und dahin schlüpfte wie eine Ratte oder eine Maus. Jetzt probirte er die Flöte von Neuem; es ertönte ein wildes Gebrüll aus ihr wie das eines Löwen. Vor Schreck ließ er die Flöte zu Boden fallen. Nach einigen Minuten starren Entsetzens faßte er Muth, sie von Neuem zu versuchen. Da klang sie bald wie Hörner, bald wie Trompeten, wie Hoboen, Clarinetten, ja sie gab sogar den Ton aller nur möglichen Saiteninstrumente, nur nicht den Ton einer Flöte. Auf einmal bemerkte er auch, daß sie ihre Farbe verändert hatte; — erst sah sie gelb aus, — jetzt war sie auf einmal schwarz geworden. Dann wurde sie feuerroth, dann blau, dann grün, dann sogar weiß, ganz schneeweiß. Bei einem abermaligen Versuche, auf ihr zu spielen, fand er sie abermals stumm, und nahm daher wieder den Draht zu Hülfe. Auch dießmal brachte er einen kleinen Wenzel heraus, und noch einen, und noch einen, und noch einen, und so hundert kleine Wenzel, die jedesmal einen Klang von sich gaben, als ob sie Töne wären, und sich dann geschwind in einen Winkel verkrochen.

Auf einmal sah er den Organisten Wenzel in Lebensgröße oben auf seinem Schreibepulte stehen.

„Vermaledeiter Kobold der Hölle," schrie Florian zornig, „was hast Du hier zu schaffen? Packe Dich den Augenblick zum Teufel, oder ich schieße!"

Er nahm ein geladenes Pistol von der Wand, und richtete es auf die Erscheinung. Doch diese lachte und wisperte:

„Schieß nur zu, Freundchen! Immer schieß!"

Da riß Florian die Geduld; er drückte das Pistol ab. Aber wunderbar! Das Pulver auf der Pfanne brannte zwar ab, doch statt eines Knalles erklangen aus dem Pistole die lieblichsten Flötentöne und tönten fort, während er es staunend in der ausgestreckten Hand hielt, in den bezauberndsten Melodieen.

Dazu murmelte Wenzel:

„Horch, wie das herrlich klingt! Die Töne sind lauter kleine Geisterchen, — sie wollen alle in dein Herz hinein; — schneide Dir nur ein Löchlein in die Brust, — dann finden sie den Eingang — und dann wirst Du der größte Componist in der Welt!"

Zu Ende dieser Worte mit dem Abnehmen und allmählichen Ersterben der Töne wurde Wenzel immer dünner, kleiner und geisterhafter und zerging endlich in einen bloßen Duft.

Florian, gränzenlos verwirrt durch die von allen Seiten auf ihn eindringenden Wunder, verharrte eine ganze Weile starr und unbeweglich. Endlich aber fühlte er sich von einer gewaltigen Müdigkeit übermannt; — der Nachtwächter rief schon vier Uhr — und so eilte er denn erschöpft zur Ruhe und sank auch alsbald in einen recht tiefen Schlaf.

Es mochte am andern Morgen gegen zehn Uhr seyn, als Florian durch den lauten Ruf seines Freundes Edmund aus dem Schlafe geweckt wurde.

Edmund wunderte sich nicht wenig, als ihm Florian mit geballter Faust und der Anrede: „Hinweg von mir, verdammter Kobold!“ entgegensprang; denn Florian vermeinte den Organisten Wenzel wieder vor sich zu sehen, bat indeß sogleich um Entschuldigung, als er seinen Irrthum erkannte.

„Ach, Du bist es, Edmund!“ rief er aus. „Gott sey Dank! Ich habe eine fürchterliche Nacht gehabt! Der Organist Wenzel mit der schönen Angelika ist bei mir gewesen, und eine Menge Wenzelköpfe, und große Wenzel und kleine Wenzel, genug Wenzel von allen Arten zu vielen Hunderten. Der eigentliche Wenzel aber der saß hier — sieh, hier an dieser Stelle am Flügel, und nachher stand er oben auf meinem Schreibepulte, und da habe ich ihn mit dem Pistol todtgespielt — und meine Flöte ist keine Flöte mehr, sondern sie ist eine Posaune geworden, ja ich glaube gar, daß ich damit schießen kann, da ja umgekehrt das Pistol die herrlichsten Melodieen producirt; — und das Mädchen in meinem Fenster streckte die Arme nach mir aus; — nein, Edmund, Du hast keinen Begriff von den Dingen, die ich erlebt habe!“

„Nun, Du mußt entweder krank oder verrückt geworden seyn,“ versetzte der Doctor Edmund; „was sprichst Du denn für tolles Zeug? Erlaube einmal Deinen Puls. Ganz richtig! Brevis, minutus! Und jetzt — wie das wieder jagt! — Der Wein, Deine gestrige Lectüre, die aufgeregte Phantasie — Florian, Du hast das Fieber, — ich will Dir gleich ein Recept

verschreiben. Du wachst jetzt noch nicht, — Du hast toll phantasirt und geträumt!" —

„Geträumt!" rief Florian ärgerlich, „und habe doch Alles so deutlich gesehen und aus dieser meiner Flöte mit diesem Drahte hier die kleinen Wenzel herausgeholt." —

„Hahahaha!" lachte Edmund laut auf, faßte Florian an beiden Schultern, sah ihm ins Gesicht, und hob an: „Nein, sag' einmal, Kerl, ob Du völlig den Verstand verloren hast! Was redest Du denn für unsinniges Zeug! Was willst Du denn mit Deinen Wenzeln? Das geht mir doch zu weit, wenn ein Mensch am hellen lichten Tag fortträumen will, wie in dem tiefsten nächtigen Schlummer! Du sollst China einnehmen! Doch nein! Der Anfall ist wohl bloß transitorisch! Komm mit hinaus ins Freie, damit Dich die frische Luft und der Anblick der gewöhnlichen Welt wieder zu Verstande bringen!"

Und in der That wurde es nach dem Spaziergange Florian völlig wohl! Schon der Anblick der Menschen und des gewöhnlichen lebendigen Treibens in der volkreichen Stadt schien die beste Heilkraft an seiner mit Gespenstern bevölkerten Phantasie auszuüben. Er vermied es in der nächsten Zeit, nach der Gasse, wo Wenzel wohnte, zu gehen, und vergaß selbst Angelika mehr und mehr. Und so vergingen einige Wintermonate, bis ihn ein eigener Zufall abermals in das Geisterreich hineinriß.

Er war in einer größern Gesellschaft gewesen. Man hatte dort getrunken, musicirt, getanzt, und zu guter Letzt noch Gespenstergeschichten erzählt. Doch war darüber nur gelacht und gescherzt worden, und auch Flo-

rian hatte herzlich mit eingestimmt. Bei dem Weggehen begleiteten ihn Mehrere, von denen er sich jedoch nachher trennte, und ganz allein nach Hause ging. Dort angelangt bemerkte er erst, daß er den Schlüssel des Hauses vergessen hatte. Es war schon tief in der Nacht. Er pochte, er lärmte über eine Stunde; es hörte Niemand; daher er sich endlich genöthigt sah, einige Hotels zu untersuchen. Doch sie waren schon alle längst geschlossen. An der Wenzelskirche vorbeigehend bemerkte er, daß eine Thüre offen stand. Sogleich dachte er: „Wie, wenn du hier den Tag erwartetest?" Als er ein wenig hineinblickte in die todtstillen Räume des Gotteshauses, die der Mond magisch erleuchtete, kam ihm zwar ein ganz eigenes Grauen an; doch suchte er sich zu beruhigen, und da er durchaus nichts Unrechtes darin sah, beschloß er, die Nacht über in der heiligen Stätte zu verweilen,

Und so ging er denn getrost hinein, verrichtete voll Andacht sein Gebet, und setzte sich in einen offen stehenden Kirchenstuhl, um dort seine Ruhe zu halten. Er war schon dem Einschlafen nahe, als ihm ein gegenüber an der Wand hängendes sehr schönes Marienbild in die Augen fiel, das jetzt von den Strahlen des Mondes heller beleuchtet wurde. Er wußte nicht, wie es kam, er mußte bei dem Anblicke dieses Bildes unwillkürlich an Angelika denken. Je länger er jetzt das Bild ansah, desto fester schien es auch ihn anzublicken; er mochte sich drehen und wenden, wie er wollte, er konnte dem Bilde nicht ausweichen. Jetzt schienen sich die Augen des Bildes zu bewegen, — ja, es hob sogar den rechten Arm empor, — und ha! jetzt stieg es von der Wand nieder und schritt langsam und feierlich nach dem Kirchenstuhle zu, in dem er saß. Der Gedanke an Angelika

riß ihn empor, aber mit der erwachenden Gluth seiner Leidenschaft vermischte sich ein furchtbares Grauen, ob er gleich wußte, daß die ihm entgegen kommende Erscheinung nur ein Marienbild, ein Gemälde war.

Jetzt stand das Bild vor ihm und fing sogar an zu sprechen:

„Du wähnst, ich sey das Werk eines Malers, und bestehe bloß aus todten Farben und Pinselstrichen, aber sieh mir nur genau ins Antlitz, da wirst Du wohl erkennen, daß ich die Angelika bin, die Du liebtest, aber schändlich vergaßest, ach, die Angelika, die sich in tödtlicher Sehnsucht nach Dir verzehrt! Wenzel ist auch da, — er gibt seine Einwilligung, — komm! Folge mir zum Altare! Der Priester wartet unser, daß er auf ewig unsere Hände und Herzen zusammenfüge!“

„Ja, Dein, ewig Dein, Angelika,“ rief Florian, von dem Anblick der himmlischen Gestalt bezaubert, aus und faßte ihre Hand; — doch die Hand wich zurück, die Gestalt war verschwunden, und regungslos schaute er oben an der Wand wieder das todte Marienbild.

Auf einmal ertönte vom Chore herab der tiefste Pedalton der Orgel, lang ausgehalten. Nach einigen Minuten gesellte sich die Terz dazu, dann die Quinte, dann die Octave, dann der volle Akkord im Manual, es wuchs immer mehr an, bis das ganze Werk in allen drei Klavieren erklang und zwar mit allen Registern. Dabei erhellte ein eigener Glanz die Kirche mehr und mehr; die Kirchenstühle füllten sich mit allerlei fremdartigen, alterthümlich gekleideten Personen, die aus dem steinernen Boden emporstiegen; — der Christus von dem größten Crucifix in der Kirche stieg vom Kreuze herab und hielt, nachdem die Gemeinde gesungen und

die Orgel schwieg, eine gewaltige Predigt; — dann schritten die großen steinernen Figuren der zwölf Apostel feierlich nach dem Altare und genossen das Abendmahl. Es klang ganz schauerlich, als Christus selbst sagte: „Nehmet hin und esset, das ist mein Leib, der für Euch gegeben wird," und: „Nehmet hin und trinket, das ist mein Blut, das für Euch vergossen wird," u. s. w. Dann einige Augenblicke darauf hing Christus wieder am Kreuze, und unten standen die Kriegsknechte, die ihn verhöhnten. — Er rief: „Mich dürstet!" „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist!" Darauf trat hinter dem Altare der Satan hervor, riesig groß, eine gellende Lache aufschlagend, die durch die ganze Kirche widerhallte, und mit Triumph in der scheußlich verzerrten Miene an dem Kreuze vorübersausend wie ein Sturmwind. Dann begann die Orgel ganz langsam und schwermüthig den Choral: „Nun laßt uns den Leib begraben!" — und es wurde Ostern und Lerchen sangen in der Kirche, die Auferstehung des Herrn feiernd, — und es wurde Pfingsten in der Kirche und die Nachtigallen schlugen, — rings umher zeigten sich grüne Haine und wallende Saatfelder, und die Sonne schien hell vom Himmel herein, und die über dem Altare befestigte Taube, das Symbol des heiligen Geistes, flog weit in die Wolken hinaus; — dann aber erschien ein Tyroler mit bunten Bändern und Blumen auf der Kanzel, der Teppiche versteigern wollte — und ausrief: 8 Gr. zum Ersten! dann wurde die ganze Kirche zu einem Gasthofe, dann zu einem Schreibepulte, dann zu einer Schnupftabaksdose, dann zu einem Löffel voll bitterer Medicin, dann zu einem Sarge, bis sie endlich ihre vorige Gestalt wieder annahm, und die Orgel wieder erklang.

Florian war mehr todt, als lebendig. Doch auf einmal riß ihn ein mächtiger Drang empor. Er ging rasch aus dem Kirchenstuhle heraus, stieg die Treppen hinauf, und rannte nach der Orgel, wo er zu seinem nicht geringen Schreck den Organisten Wenzel sitzen sah, der wie wüthend auf die Tasten loshämmerte, so daß ihm alle Fingergelenke knackten, und dazu ausrief: „O Angelika! Christus! Florian! Sebastian Bach! Gott! Mozart! Gift! Tod! Salieri! Eifersucht! Wahnsinn! Abendmahl! Fuge! Tanz! Moll! Dur! Quinte! Octave! Septimenakkord! Teufel! Himmel! Beethoven! Champagner! Paganini! Schinderhannes! Luther! Venus! Maria! Tireli! Hoho! Trallala! Wehe! Hoch! Nieder! Nichts! Alles! Stimmhammer her! Scheeren! Messer! Dolche! Flöten! Bürsten! Trichter! Hoch! Niedrig! Haydn, ich erhänge mich; schneide mich nicht ab! — Mein Don Juan war ein Meisterwerk! Mozart, du bist ein Dieb! — Den Messias hab' ich gemacht! Händel, du hast mich bestohlen! — Meine C- und D-Moll-Symphonie sollt Ihr mir aber doch nicht nehmen, Ihr Lumpenhunde! Ich habe gehurt, gespielt, gesoffen und Schulden gemacht, aber mein Herz brennt nur für Gott. — Ihr Frommen alle seyd Schurken! — Ihr, die Ihr Millionen habt, Euch spuck' ich an! Du hast einen Stern auf der Brust; du bist ein Schuft! — Ein Vivat dem König und ein Pereat den Ministern! — „So laßt uns denn heute recht lustig seyn!" — „Eine feste Burg ist unser Gott" — „Maikäfer flieg'!" „Kyrie eleison" — Triumphmarsch! — B-Moll mit Janitscharenmusik! — „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" — mit Trompeten und Pauken! — Der Teufel ist ein Tenorist, denn er singt im Falset — das Fagott ist eine Flinte —

ein Glasbläser übertrifft alle Virtuosen. — Hier noch drei Notenpulte! — Takt gehalten! Noch einmal vom Buchstaben D! — „Vom Himmel hoch da komm' ich her!“ — Vox humana! Glockenspiel! Wie sich die Sterne oben drehen! „Singt dem Herrn mit Cymbeln!“ Der Frömmste ist der größte Verbrecher! Nagelt nur jeden Christus ans Kreuz, da wird's ihm schon vergehen, die Wahrheit zu reden! — Mit Verlaub, Ihr seyd Alle Stümper! Ihr überseht den Shakspeare. — Ihr redet von Schiller und Goethe — daß Euch die Zungen faulten! Wehe über Euch und Eure Kinder! — Zehn Ellen Kattun macht 60 Gr.! — Ach ja, der Tieck ist ein unvergleichlicher Dichter! — Ei, du ganz niederträchtiger Lump! — 100,000 Thlr. her, da bin ich das größte Genie! — Posaunenbaß, werde eine Kanone und erschieße mich!“

Nach diesen Worten, während denen der rasende Wenzel unter den entsetzlichsten Grimassen heulend, lachend, fluchend und ausspeiend in den schrecklichsten Dissonanzen immer fortgespielt hatte, sank er erschöpft zu Boden, verdrehte in der furchtbarsten Epilepsie die Augen, streckte die Zunge weit heraus, und starb, worauf die ganze Orgel unter einem dumpfen Geheul zusammenstürzte, und die Kirche sich in ein Nichts auflös'te.

Des andern Nachmittags um drei Uhr erschien der Klavierstimmer Kilian bei Florian, nach dem Flügel eilend.

„Schurke,“ rief Florian aus, ihn bei der Kehle packend, „willst Du mir auch am Tage keine Ruhe lassen? Gib mir Deine Tochter zur Frau, dann soll Alles gut seyn!“

Der trockne, prosaische Kilian versetzte:

„O was ist Ihnen denn, mein bester Herr Florian? Hab' ich doch nie gewagt, Sie nur im Geringsten zu stören!"

„Hund!" schrie Florian, „Du stellst Dich, als wüßtest Du nichts von der vergangenen Nacht! Du hast es darauf angelegt, mich ins Tollhaus zu bringen; aber es soll Dir nicht gelingen! Vor einiger Zeit hattest Du Dich in meinem Flügel eingenistet, und mein Pistol mit Melodieen geladen, und heute Nacht hast Du in der Kirche einen musikalischen Shakspeare gespielt, Du verdammter Organist Wenzel!"

Kilian riß sich in größter Angst los, und lief fort. Edmund kam, und suchte Florian zu überzeugen, daß alles Erlebte nur aus seiner aufgeregten Phantasie hervorgegangen. Er rieth Florian, Wenzel sogleich zu besuchen, worauf sich denn Florian auch auf den Weg machte.

Er klingelte an dem einsam gelegenen Hause. Die Thüre öffnete sich. Er stieg die Treppe empor, und pochte an das erste Zimmer. Es regte sich kein Laut. Er ging hinein. Es war völlig leer. Darauf eilte er nach einer zweiten Thüre. Auch hier traf er ein leeres Zimmer. Keine Meubles, kein Stuhl, nichts! So ein drittes, ein viertes, fünftes und sechstes, bis ihn ein mächtiges Grauen überfiel, das ihn aus dem leeren Hause trieb. Unten fragte er in dem nächsten Hause nach dem Organisten Wenzel. Man gab ihm zur Antwort:

„Der Organist Wenzel sey in dieser Nacht mit seiner Tochter spurlos verschwunden."

Mozarts Kirchencompositionen.

Bei einer Gelegenheit wird in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung über den schädlichen Einfluß des Opernstyls auf Kirchenmusik geklagt, wo es unter anderm heißt: „Treffliches enthalten die Messen von Mozart: aber his non est hic locus." — Mozart's Leben war zu kurz. Die kleinen Messen, welche er für seinen Erzbischof schreiben mußte, konnten ihn nicht begeistern. In Wien hatte er mit anderen Dingen zu thun. Er mußte leben. Bis zum Kapellmeister brachte er es kaum. Als er in München Idomeneo schrieb, dachte er vielleicht dort an Anstellung. Für einen Gehalt von 500 fl. wär' er geblieben. Aber alle Plätze waren besetzt. Es erging ihm wie dem Schiller'schen Poeten bei der Theilung der Erde. In seinem Requiem erscheint der große Mann, von welchem eine Reform der Kirchenmusik hätte ausgehen können. Es war aber zu spät.

Rochlitz sagt: Aus Mozart's Requiem sieht man, daß Mozart, wie so mancher große Mann, Zeit seines Lebens nicht an seinem Platze war. Er war der Mann, die gesunkene religiöse Musik dahin zu erheben, wohin sie gehört — auf den Thron über alle Musik. In diesem

Fache wär' er der erste Künstler der Welt geworden; denn dies sein letztes Werk gehört schon, nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, selbst derer, die sonst nicht Mozarts Freunde sind, unter das Vollendetste, was die neueste Kunst aufzuweisen hat. Die vorhandenen Messen von ihm sind meistens frühe Arbeiten, die er wohl großentheils mit Recht lieber vergessen wissen wollte.

Selbst der gewaltige Mozart erhielt sich (so wenig als Joseph Haydn) rein von der ansteckenden Seuche des weltlichen prunkenden Leichtsinns, der in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts in die Kirchenmusik eingedrungen war. Die Messen, die er aber nach vorgeschriebener Norm componirte, sind beinahe seine schwächsten Werke. Er hat indessen in Einem Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen. Und wer wird nicht von der glühendsten Andacht, von der heiligsten Entzückung ergriffen, die daraus hervorstrahlt? Sein Requiem ist wohl das Höchste, was die neueste Zeit für den kirchlichen Cultus aufzuweisen hat.

Unter seinen älteren Kirchenmusiken ist die Messe in F, welche in Paris bei Porro längst erschienen ist, aber in Deutschland wenig bekannt geworden zu sein scheint, nach dem Requiem, mit seine bedeutendste Composition in diesem Fache, und kann den Freunden eines fließenden und doch gründlichen Kirchenstyls nicht genug empfohlen werden.

In gleichem Maaße, wie Mozart, wie er gleich seinen Gesangmusiken, nach und nach freieres Feld gewinnt, sich mehrerer Mittel bemächtigen, sich mehr ausbreiten darf, werden seine Arbeiten für den Kirchenstyl auch charakteristischer, geistreicher, origineller, gediegener,

folglich reicher an Effekt, und selbst die Wortkritik hat dann weniger auszusetzen.

Seine Cantate: „Herr, Herr, vor deinem Throne“ rc. gehört ohne Zweifel zu seinen früheren Arbeiten, wie man dieß aus dem Style, aus der Anlage und Behandlung der Harmonie und aus der Anwendung der Blasinstrumente schließen kann. Sie enthält eine Menge der herrlichsten Ideen, und wird den, der wahre Kirchenmusik zu schätzen weiß, nicht unbefriedigt lassen. — Der zweite Satz, Andante für vier Solostimmen, das zwar vorzüglich in den Instrumenten verschiedene nicht moderne Figuren enthält, hat aber dennoch etwas sehr Liebliches. — Der vierte Satz enthält zwar auch mehrere sehr ausdrucksvolle Stellen, scheint aber bei der öftern Widerholung der Hauptgedanken etwas zu gedehnt: wenigstens contrastirt seine Länge mit den anderen vergleichungsweise ziemlich kurz gehaltenen Sätzen. — Auffallend ist, daß der Verfasser die hier zwei Mal vorkommende Stelle, wo der Erlöser die Völker Wahrheit lehrt rc. absichtlich (denn was hätte wohl ein Mozart ohne Absicht gethan?) dunkel gehalten hat. — Sie enthält bei weitem nicht so viele Schwierigkeit für Sänger und Instrumente, als andere Werke Mozarts. Aus dieser Ursache, und weil einige Instrumente ohne bedeutenden Nachtheil weggelassen werden können, muß sie unbemittelten Orchestern willkommen seyn.

Von ähnlichem Werthe sind in diesem Fache noch seine Motette: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben“ rc. seine Hymnen: „Preis dir Gottheit durch alle Himmel“ rc. und: „Gottheit, dir sei Preis und Ehre“ rc. seine Cantate: „Heiliger, sieh' gnädig hernieder“ rc.

sein Te Deum und viele Andere. Eben so seine Messen aus D, B, G, etc.

Seine Cantate: Das Lob der Freundschaft und sein Ave verum corpus sind aus seiner letzten Zeit und daher von ganz anderm, von jenen wesentlich verschiedenem Charakter.

Sein Misericordias Domini ist ein einziger, sehr langer, langsamer und im edelsten Kirchenstyle verfaßter Chor. Mozart soll in seinen letzten Jahren gesagt haben, daß er dieses Stück hoch hielte und bedauerte, (in seiner kindlichen Sorglosigkeit) keine Abschrift behalten zu haben. Keine aller seiner Kirchencompositionen kann indeß den andächtigsten Sätzen des Requiem in diesem Betracht an die Seite gesetzt werden. Die Wirkung desselben ist unwiderstehlich: die tiefste Rührung, die frömmste, wahrhaft religiöse Stimmung wird das Stück allenthalben bewirken und vom ersten bis zum letzten Tone erhalten, wenn man es in der Kirche gut aufführt. Es ist dieses Misericordias schon vor 1784 geschrieben.

Ein Brief Joseph Berglingers.

Von Wackenroder.

Ach, mein innigst geliebter, mein ehrwürdiger Pater! ich schreibe Euch dießmal mit einem hochbetrübten Gemüth, und in der Angst einer zweifelvollen Stunde, wie sie mich, wie Ihr wohl wißt, schon öfter angefallen hat, und jetzt nicht von mir lassen will. Mein Herz ist von einem schmerzhaften Krampfe zusammengezogen, meine Phantasieen zittern zerrüttet durcheinander, und alle meine Gefühle zerrinnen in Thränen. Meine lüsternen Kunstfreuden sind tief im Keime vergiftet; ich gehe mit siecher Seele umher, und von Zeit zu Zeit ergießt sich das Gift durch meine Adern.

Was bin ich? Was soll ich, was thu' ich auf der Welt? Was für ein böser Genius hat mich so von allen Menschen weit weg verschlagen, daß ich nicht weiß, wofür ich mich halten soll? daß meinem Auge ganz der Maaßstab fehlt für die Welt, für das Leben und das menschliche Gemüth? daß ich nur immer auf dem Meere meiner inneren Zweifel mich herumwälze, und bald auf hoher Welle hoch über die andern Menschen hinausgehoben werde, bald in den tiefsten Abgrund hinuntergestürzt? —

Aus dem festesten Grunde meiner Seele preßt sich der Ausruf hervor: Es ist ein so göttlich Streben des

Menschen, zu schaffen, was von keinem gemeinen Zweck und Nutzen verschlungen wird, — was unabhängig von der Welt, in reinem Glanze ewig prangt, — was von keinem Rade des großen Räderwerks getrieben wird, und keines wieder treibt. Keine Flamme des menschlichen Busens steigt höher und gerader zum Himmel auf, als die Kunst! Kein Wesen verdichtet so die Geistes- und Herzenskraft des Menschen in sich selber, und macht ihn so zum selbstständigen menschlichen Gott!

Aber ach! wenn ich auf dieser verwegenen Höhe stehe, und mein böser Geist mich mit übermüthigem Stolz auf mein Kunstgefühl und mit frecher Erhebung über andre Menschen heimsucht, — dann, dann öffnen sich auf einmal, rings um mich her, auf allen Seiten, so gefährliche, schlüpfrige Abgründe, — alle die heiligen, hohen Bilder springen ab von meiner Kunst, und flüchten sich in die Welt der andern, bessern Menschen zurück, — und ich liege hingestreckt, verstoßen, und komme mir im Dienste meiner Göttin, — ich weiß nicht wie, — wie ein thörichter, eitler Götzendiener vor.

Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die thätige, lebendige Welt. Immer enger kriecht er in seinen selbsteignen Genuß hinein, und seine Hand verliert ganz die Kraft, sich einem Nebenmenschen wirkend entgegenzustrecken. — Die Kunst ist ein täuschender, trüglicher Aberglaube; wir meinen in ihr die letzte, innerste Menschheit selbst vor uns zu haben, und doch schiebt sie uns immer nur ein schönes Werk des Menschen unter, worin alle die eigensüchtigen, sich selber genügenden Gedanken und Empfindungen abgesetzt sind, die in der thätigen Welt

unfruchtbar und unwirksam bleiben. Und ich blöder achte dies Werk höher, als den Menschen selber, den Gott gemacht hat!

Es ist entsetzlich, wenn ich's bedenke! Das ganze Leben hindurch sitz' ich nun da, ein lüsterner Einsiedler, und sauge täglich nur innerlich an schönen Harmonieen, und strebe den letzten Leckerbissen der Schönheit und Süßigkeit herauszukosten. — Und wenn ich nun die Botschaften höre: wie unermüdet sich dicht um mich her die Geschichte der Menschenwelt mit tausend wichtigen, großen Dingen lebendig fortwälzt, — wie da ein rastloses Wirken der Menschen gegen einander arbeitet, und jeder kleinen That in dem gedrängten Gewühl, die Folgen, gut und böse, wie große Gespenster nachtreten, — ach! und dann, das Erschütterndste, — wie die erfindungsreichen Heerschaaren des Elends dicht um mich herum, Tausende mit tausend verschiedenen Qualen in Krankheit, in Kummer und Noth, zerpeinigen, wie, auch außer den entsetzlichen Kriegen der Völker, der blutige Krieg des Unglücks überall auf dem ganzen Erdenrund wüthet, und jeder Sekundenschlag ein scharfes Schwert ist, das hier und dort blindlings Wunden haut und nicht müde wird, daß tausend Wesen erbarmenswürdig um Hülfe schreien! — — Und mitten in diesem Getümmel bleib' ich ruhig sitzen, wie ein Kind auf seinem Kinderstuhle, und blase Tonstücke wie Seifenblasen in die Luft: — obwohl mein Leben eben so ernsthaft mit dem Tode schließt.

Ach! diese unbarmherzigen Gefühle schleifen mein Gemüth durch eine verzweiflungsvolle Angst, und ich vergehe vor bitterer Schaam vor mir selbst. Ich fühl', ich fühl' es bitterlich, daß ich nicht verstehe, nicht ver-

mag, ein wohlthätiges, Gott gefälliges Leben zu führen, — daß Menschen, die sehr unedel von der Kunst denken, und ihre besten Werke verachtend mit Füßen treten, unendlich mehr Gutes wirken, und gottgefälliger leben, als ich!

In solcher Angst begreif' ich es, wie jenen frommen ascetischen Märtyrern zu Muthe war, die, von dem Anblick der unsäglichen Leiden der Welt zerknirscht, wie verzweifelnde Kinder, ihren Körper lebenslang den ausgesuchtesten Kasteiungen und Pönitenzen preisgaben, um nur mit dem fürchterlichen Uebermaaße der leidenden Welt ins Gleichgewicht zu kommen.

Und wenn mir nun der Anblick des Jammers in den Weg tritt, und Hülfe fordert, wenn leidende Menschen, Väter, Mütter und Kinder dicht vor mir stehen, die zusammen weinen und die Hände ringen, und heftiglich schreien vor Schmerz, — das sind freilich keine lüsternen schönen Akkorde, das ist nicht der schöne, wollüstige Scherz der Musik, das sind herzzerreißende Töne, und das verweichlichte Künstlergemüth geräth in Angst, weiß nicht zu antworten, schämt sich zu fliehn, und hat zu retten keine Kraft. Er quält sich mit Mitleid, — er betrachtet unwillkürlich die ganze Gruppe als ein lebendig gewordenes Werk seiner Phantasie, und kanns nicht lassen, wenn er sich auch in demselben Momente vor sich selber schämt, aus dem elenden Jammer irgend etwas Schönes und kunstartigen Stoff herauszuzwingen.

Das ist das tödtliche Gift, was im unschuldigen Keime des Kunstgefühls innerlich verborgen liegt. — Das ist's, daß die Kunst die menschlichen Gefühle, die fest auf der Seele gewachsen sind, verwegen aus den heiligsten Tiefen dem mütterlichen Boden entreißt, und

mit den entrissenen, künstlich zugerichteten Gefühlen frevelhaften Handel und Gewerbe treibt, und die ursprüngliche Natur des Menschen frevelhaft verscherzt. Das ist's, daß der Künstler ein Schauspieler wird, der jedes Leben als Rolle betrachtet, der seine Bühne für die ächte Muster- und Normalwelt, für den dichten Kern der Welt, und das gemeine wirkliche Leben nur für eine elende, zusammengeflickte Nachahmung, für die schlechte umschließende Schaale ansieht. —

Was hilfts aber, wenn ich mitten in diesen entsetzlichen Zweifeln an der Kunst und an mir selber krank liege, — und es erhebt sich eine herrliche Musik, — ha! da flüchten alle diese Gedanken im Tumulte davon, da hebt das lüsterne Ziehen der Sehnsucht sein altes Spiel wieder an; da ruft und ruft es unwiderstehlich zurück, und die ganze kindische Seligkeit thut sich von neuem vor meinen Augen auf. Ich erschrecke, wenn ich bedenke, zu welchen tollen Gedanken mich die frevelhaften Töne hinschleudern können, mit ihren lockenden Sirenenstimmen, und mit ihrem tobenden Rauschen und Trompetenklang. —

Ich komme ewig mit mir selber nicht auf festes Land. Meine Gedanken überwälzen und überkugeln sich unaufhörlich, und ich schwindle, wenn ich Anfang und Endé und bestimmte Ruhe erstreben will. Schon manchesmal hat mein Herz diesen Krampf gehabt, und er hat sich willkürlich, wie er kam, wieder gelöst, und es war am Ende nichts, als eine Ausweichung meiner Seele in eine schmerzliche Molltonart, die am gehörigen Orte stand.

So spott' ich über mich selbst, — und auch dies Spotten ist nur elendes Spielwerk.

Ein Unglück ist's, daß der Mensch, der in Kunst-

gefühl ganz zerschmolzen ist, die Vernunft und Weltweisheit, die dem Menschen so festen Frieden geben soll, so tief verachtet, und sich sogar nicht hineinfinden kann. Der Weltweise betrachtet seine Seele wie ein systematisches Buch, und findet Anfang und Ende, und Wahrheit und Unwahrheit getrennt in bestimmten Worten. Der Künstler betrachtet sie wie ein Gemälde oder Tonstück, kennt keine feste Ueberzeugung, und findet alles schön, was an gehörigem Orte steht.

Es ist, als wenn die Schöpfung alle Menschen, so wie die vierfüßigen Thiere oder Vögel, in bestimmte Geschlechter und Klassen der geistigen Naturgeschichte gefangen hielte; jeder sieht Alles aus seinem Kerker, und keiner kann aus seinem Geschlechte heraus. —

Und so wird meine Seele wohl lebenslang der schwebenden Aeolsharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht, und wechselnde Lüfte nach Gefallen herumwühlen.

Ueber Mozart's Titus.

Dieses ist Mozart's letzte Oper. Er schrieb sie bei hinschwindenden Kräften, wo schon sein Geist im Begriffe war, von seiner irdischen Hülle zu scheiden. Der Text ist von Metastasio und wurde von den böhmischen Ständen zur Krönung des Kaisers Leopold II. als böhmischer König bestellt. Mozart begann die Composition im Reisewagen von Wien nach Prag und er vollendete sie innerhalb 18 Tagen in Prag 1791.

Der musikalische und dramatische Charakter dieses Stücks ist mehr poetisch als romantisch; daher nimmt die Vorstellung desselben, von Italienern ausgeführt, eine Physiognomie an, welche Deutsche dieser Oper nicht zu geben vermögen, eine Physiognomie, welche dem Werke eine Wirkung verleiht, die dasselbe, auch von den besten deutschen Sängern vorgetragen, nie macht.

Einige Italiener nennen diesen Schwanengesang Mozart's das Erhabenste, wozu ihn die Musen je begeisterten. Sie vergleichen das erste Finale hinsichtlich der großen Idee, des leidenschaftlichen Ausdrucks von Angst, Schreck, Mitleid und Schmerz mit den trefflichsten Scenen Shakespeare's und ziehen es allen vor. Freilich stattete der einzige göttliche Meister stets, und

auch hier, die Nebenstimmen aus seinem nie versiegenden Schatze mit verschwenderischer Fülle aus. Als Mozart diese Oper in Prag aufführte, mußte die Rolle des Titus einem Sänger ohne Stimme zugetheilt werden; daher läßt es sich entschuldigen, daß man ihr oft Compositionen anderer Meister einlegt.

Da Mozart's Geist beim Schreiben dieser Oper schon im Abschiednehmen begriffen war und sein siechender Körper die Energie des Geistes ermattete, so fühlt man deutlich, wie sich das musikalische Leben des Meisters auch hier noch trefflich ausdrückt, denn die einzelnere Instrumental-Begleitung, die stille Erhabenheit und — die Schwermuth in den Melodieen und im Charakter des Titus sprechen dafür.

Daß Mozart die von Metastasio gestellten drei Akte in zwei umschmolz, ist früher schon angegeben worden, und auch, wie meisterhaft er dieß that. Statt daß er früher sich über Alles verbreitete und allenthalben die Schätze seines Genie's verschwenderisch austheilte, wurde er hier mit einem Male verdrießlich und karg. Dazu sind noch obendrein die dialogisirenden Recitative von einem seiner Schüler gefertigt, von ihm aber corrigirt worden.

Unter diesen Umständen erhielt diese Oper einen ganz eigenthümlichen Charakter und gleicht hierin keiner der anderen Arbeiten dieses Künstlers. In den Arien herrscht das Gefühl eines sinnenden, trauernden, stillen Geistes, und alle zärtlichen Empfindungen färben sich mit einer Farbe von Schwermuth an. Nur in den Finalchören rafft sich der im Scheiden begriffene Meister gewaltsam aus seinem hinsterbenden Schlummer empor Es ist dieß das letzte Auflodern des verlöschenden Lichts,

was noch einmal alle seine Kräfte sammelt, ehe es in gänzliche Finsterniß versinkt. Daher mochte es kommen, daß auch der Mangel an zusammengesetzten Stücken, wie Quintetten, Sextetten 2c. auffallend ist. Es sind meistens nur Arien und Chöre, und die Duetten sind nur sehr kurz. Man fühlt beim Anhören derselben die Leere und das Erschlaffen der Energie des großen Meisters. Die Instrumente concertiren weniger, sind weit einzelner — was überhaupt von der ganzen Begleitung verstanden werden kann — als in seinen anderen Werken. Seine Lieblingsarbeiten, die canonischen Sätze, machen sich seltner.

An edler Einfalt hat das Ganze allerdings gewonnen; allein es ist bekannt, daß Mozart auch bei dem größten Aufwande seiner Kunst, bei der reichhaltigsten Instrumentation dieses Gesetz nie aus den Augen verlor.

Viele schon, die diese Oper studierten und sie mit anderen Mozart'schen verglichen, fühlten diese angegebene Verschiedenheit auffallend, und konnten sich der Thränen nicht enthalten, wenn sie sich die Auspicien, unter welchen Mozarts Geist hier arbeitete, recht lebhaft vorstellten, und die immer leerer werdenden Taktkolumnen der Blasinstrumente den gebundenen Fittich seines Genius anzudeuten schienen. In dieser Stimmung beweist sich die schwermüthige Arie: Ach! nur einmal noch im Leben 2c. und die Arie: Nie wird mich Hymen lächelnd entzücken 2c. Eine geheimnißvolle Ahnung scheint den Sänger umschwebt zu haben, daß auch ihm die holden Kinder des Frühlings nimmer wieder blühen würden.

Titus ist der Hauptcharakter und gewissermaßen mit einer ängstlichen Sorgfalt gezeichnet. Mit feinem Sinne faßte Mozart die Einfachheit, die Ruhe und stille Erha-

denheit des Titus, mit Kummer schattirt, auf, und übertrug sie — damals wohl seine eigenen Empfindungen — in die Composition. Jeder Theil, selbst die gemäßigte Instrumentalparthie, trägt dieses Gepräge an sich und vereinigt sich zur schönsten Einheit des Ganzen.

Vitellia steht diesem schönen Charakter ganz entgegen. Mozart malte ihre Wildheit, ohne jedoch zu vergessen, was er der darstellenden Kunst schuldig war; und ist Vitellia gleich ein moralisches Ungeheuer, so schont Mozart doch das feine Gefühl des Zuhörers und zeigt uns die Unmenschliche immer noch menschlich genug.

Servilia, die Geliebte des Titus, welcher Edelmuth! Welche immer wahre Größe! Ganz das Seitenstück ihres erhabenen Geliebten! Ihr stummes Dulden, ihre gewaltsam unterdrückte Flamme, wie schön wußte Mozart dieß in ihrem Gesange zu malen!

Sextus und Annius, das Bild der zärtlichsten Freundschaft, spiegelt sich in dem liebevollen Duette: In deinem Arm zu weilen, Freund, welche Seligkeit!

Die Ouverture ist im heroischen Styl und enthält den ganzen Plan der Oper. — Alle übrigen Stücke verrathen den großen Geist ihres Schöpfers. Das Finale des ersten Aktes ist eine der vollkommensten Arbeiten Mozarts; es wetteifern Ausdruck, Charakter und Empfindung, um den größten Effect hervorzubringen. Gesang, Begleitung, Instrumentation, Modulation und der Wiederhall der fernen Chöre bewirken bei jeder Aufführung eine bei Opern seltne Täuschung. Der Schlußchor des zweiten Aktes ist gewiß unter allen Chören der fließendste, erhabenste und ausdrucksvollste.

Der Genuß dieses Kunstwerkes erfordert eine reingestimmte Seele und ein vollkommen ruhiges Gemüth. Auch wirkt es nur nach und nach, und nur wiederholtes und aufmerksames Hören weihet allmählig in seine erhabenen Mysterien ein.

Anekdote.

Der Violinspieler Solomons, der dem König von England, Georg dem Dritten, Unterricht gab, sagte einstmals zu seinem erhabenen Schüler: Die Violinspieler werden in drei Klassen eingetheilt. Zur ersten gehören die, welche gar nicht spielen können; zur zweiten gehören die, welche sehr schlecht spielen; und zur dritten gehören endlich die, welche gut spielen. Ew. Majestät haben sich bereits bis zur zweiten Klasse emporgeschwungen.

Paesiello, Gossec und Cherubini,

gezeichnet von Reichardt im Jahr 1802.

Paesiello, den ich zum letztenmale vor zwölf Jahren in Neapel sah, ist eben nicht alt geworden; er hat noch ein stattliches, männliches Ansehen. Seine große Gestalt hat durch ein sehr starkes Embonpoint etwas Kolossales bekommen, das, bei den großen, feurigen, schwarzen Augen, und dem dickebehaarten schwarzen Kopfe, um so weniger den angenehmen, lieblichen, graziösen Componisten andeutet, der er doch in so vorzüglichem Grade ist. Der erste Consul hat ihn, vor einem Jahre ungefähr, aus Neapel kommen lassen, um hier eine große französische Oper zu componiren. Das Geschäft scheint ihm eben nicht angenehm zu seyn; desto angenehmer aber die Bedingungen, unter denen er hier ist. Er erhält monatlich dreitausend Livres (gegen achthundert Thaler), freie Wohnung, Bedienung und Equipage. Dafür componirt und dirigirt er auch die Privatmesse des Consuls. Indeß nennt er sich Kapellmeister des Königs von Neapel; und ist nur mit Urlaub desselben hier. Man gab ihm anfänglich ein Gedicht von Lemercier zu componiren; Paesiello verbat es sich aber,

weil er nicht wußte, einen Schatten, der die größte Rolle darinnen spielte, eine ganze Oper hindurch interessant singen zu lassen. Jetzt hat man ihm ein altes Gedicht von Quinault: Proserpine, nach Marmontel'scher Weise zubereitet, gegeben, und er ist mit seiner Arbeit bei'm zweiten Akte. Gleich nach Neujahr denkt man die Oper zu geben.

Des alten, kleinen, runden, blonden, freundlichen Gossec's der im Aeußern und Innern so ganz das Gegentheil von jenem ist, erinnerst Du Dich wohl noch? Er ist noch ganz der herzliche, theilnehmende Mann, und man sieht ihm sein Alter von einigen und siebenzig Jahren gar nicht an. Er ist einer der thätigsten Inspectoren bei'm Conservatoire de Musique, und verheißt mir viel Gutes davon; er meint auch, einige junge Talente, die das Conservatorium zur großen Oper neuerlich geliefert, würden mich mit dem Gesange der großen Oper hinlänglich aussöhnen, um gern dafür zu arbeiten. Paesiello hat es sich gleich zur Bedingung gemacht, von den Sängern und Sängerinnen nur Lais in seiner Proserpina singen zu lassen; alle die übrigen Rollen hat er mit jenen jungen Leuten besetzt.

Des liebenswürdigen Cherubini's gedenkst Du wohl noch, wie er vor siebenzehn Jahren als ein junger, lieber Mann mit Babini nach Paris kam, und da im concert spirituel, und in dem vortrefflichen concert d'amateurs à la loge olympique zum erstenmal Haydnsche Symphonieen hörte; wie er ganz erstaunt und entzückt, zuletzt blaß und versteinert da stand. Der schöne Augenblick hat gewiß für seinen nachherigen Geschmack und Kunststyl entschieden. Und wenn er dadurch auch der erste italienische Singcomponist wurde, welcher der

Instrumentalbegleitung oft die Singpartheien aufopfert; so ist er auch wieder der erste und einzige unter seinen Landsleuten, der solche Orchestereffekte hervorzubringen im Stande war, und ein so eignes und kunstreiches genre sich geschaffen hat. Welche Anstrengung es ihm aber gekostet, so gegen sein natürliches, angenehmes Talent für gefälligen Gesang anzugehen, und auf einem verschiedenen Wege mit unserm Haydn Schritt zu halten, das sieht man leider seiner Gestalt nur zu sehr an. In seinem Gesicht und ganzem Wesen ist nichts mehr von der lieblichen, heitern Jugendfrische, die uns damals so an ihm auffiel; er sieht schwach, kränklich und melancholisch aus. Doch entstellt ihn dieses gar nicht, es macht ihn vielmehr sehr interessant. Er sagte mir, daß er, ganz abgezogen von der Gesellschaft, mit einer lieben Frau und zwei lieben Kindern eingekehrt häuslich lebe. Hieran hat auch wohl die Ungerechtigkeit und Undankbarkeit ihr Theil, mit der man hier diesen seltnen Künstler behandelt. Seit seinem ganzen zehnjährigen Aufenthalte in Paris, hat er noch keine Oper auf das große Operntheater bringen können. Schon vor mehreren Jahren hat er für solches eine kleine Oper gemacht, die man aber seitdem immer für andre Opern von favorisirten Componisten, so wie jetzt wieder für Paesiello's Proserpina, zurückgesetzt hat. Alle die schönen Werke, die wir in Deutschland so allgemein bewundern, hat er für das kleine Theater Faydeau gemacht. Eben so geht es auch Mehul, der doch, wie Cherubini, Inspector und Lehrer bei'm Conservatoire de Musique ist, welches anfängt, der großen Oper bessere Stimmen zu liefern. Wäre der Gewinn von einer großen Oper, die Beifall findet, nicht so ansehnlich; so

würd' es mich wundern, daß solche Männer nur den Gedanken fassen konnten, für jene Schreihälse componiren zu wollen; denn die ersten Rollen lassen sich die Alten nicht nehmen, wenn sie nicht durch einen Machtspruch, wie er von oben herab für Paesiello erschollen ist, dazu gezwungen werden. Doch für jetzt nichts mehr von dieser partie honteuse, der sonst so reichen pariser Theaterwelt.

Anekdote.

Ein berühmter Compositeur und Clavierspieler zu Mailand wollte es nicht glauben, daß Mozart, als er in Italien war und allgemein bewundert wurde, — daß dieser junge Mozart so vortrefflich aus dem Stegreif spielen könne, und forderte ihn zu einer öffentlichen Probe auf. Beide Meister begaben sich in die dasige Kirche alla passione genannt, in welcher sich 2 Orgeln befinden. Eine ungeheure Menge Menschen lief herbei, und der junge Wolfgang phantasirte auf der einen Orgel über ein Thema, das ihm der an der andern Orgel sitzende Meister angab, dergestalt, daß man ihm den Namen des göttlichen beilegte.

Bemerkung über Mozarts Gesangstücke.

So groß Mozart in Bearbeitung instrumentirter Singstücke war, wo ihm zum Ausdruck der Gefühle jegliches Instrument zu Gebote stand, eben so gut verstand er, auch ohne das Rauschen derselben seinen Liedern mit Pianofortebegleitung Geist und Leben einzuhauchen. Manche von diesen sind ganz vorzüglich, und fast nie verfehlte er eins im Ganzen. Hierher gehören besonders: das Lied an Chloe; die Abend-Empfindung; das Veilchen; das Bändchen; der Abschied 2c. Wie heißt der Talismann, der bei so geringen Mitteln so große Wunder wirkt, daß durch ein so einfaches Figurmanöver der Finger durch überall angebrachte Harmonienfolge das bei den Alltags-Erscheinungen der Zeit so verwöhnte Ohr noch den Klängen begierig lauschen kann, die, wie Urtöne der Kunst, in so schöner Einfachheit und doch mit so geistiger Kraft das Herz des Hörenden rühren? Wie heißt diese Wunderkraft?

Wie oft schrieb Mozart zum Abschied eines Freundes oder einer Freundin ein Liedchen in ihr Stammbuch! — Und trotz dieses fast immer schnellen Hinschreibens liegt in diesen kleinen Stücken so viel Ausdruck,

Einfachheit, Anmuth und Empfindung, daß man behaupten kann, Mozart habe sich schon in diesem Fache unsterblichen Ruhm erworben. — In diesem Fache ist Zumsteeg mit Mozart classisch, und Beide verdanken nur ihrer edlen Einfachheit ihren Beifall. Demnach: die höchste Einheit, die edelste Einfalt, ist die höchste Schönheit!

Miscelle.

Der berühmte Violinspieler Tartini, der 1714 in Ancona sich eine neue Spielmethode schuf und das Mitklingen eines tiefen, mit der Einheit übereinstimmenden Tones bei der Angabe zweier höherer Töne entdeckte, pflegte zu seinen Schülern zu sagen: „Wenn eine Reihe von Terzen richtig gesungen oder auf der Violine vorgetragen wird, so hört ein feines Ohr den Baß mitklingen. Wenn ihr den Baß nicht hört, so sind eure Terzen oder Sexten nicht rein.“

Fragmente aus Heinse's „Hildegard von Hohenthal."

Ueber die Kastraten.

Eine schöne jugendliche völlig ausgebildete Kastratenstimme geht über Alles in der Musik. Kein Frauenzimmer hat die Festigkeit, Stärke und Süßigkeit des Tons, und so aushaltende Lungen. Bei den Kastraten kann man recht sehen, daß es darauf ankommt, was gesagt wird, und nicht, in welchem Ton es gesagt wird. Die beste Musik an und für sich ist weiter nichts, als die höchste Gefälligkeit und der bezauberndste Reiz des Ausdrucks."

Lockmann ging in seinen Sinn ein: „Viel Wahres, besonders für die neuere Musik; doch nicht so ganz richtig. Gewiß, ich ward überrascht zu Venedig, als Pacchiarotti den Helden Giulio Sabino bei Weib und Kindern in der Sopranstimme so täuschend machte, daß Alles, wie in der Stille der Mitternacht, helle Thränen vergoß."

„Die Diskantstimme bleibt immer die passendste für Melodie; die Stimme der Melodie soll vor allen andern herrschen, und die hohen Töne herrschen über die niedrigen. Man vergißt deßwegen gar bald das Unnatürliche."

„Inzwischen war es doch ein äußerst glücklicher Gedanke, daß Gluck in seinem berühmten Chor der unterirdischen Götter einmal den Grundton der Harmonie

durchschneidend herrschen, und die Melodie diesen in allerlei Sträubungen und Beugungen begleiten ließ. Ein ächter Zug des Genies. Nichts konnte die eiserne unerbittliche Gewalt dieser Dämonen besser ausdrücken."

Reinhold fügte hinzu: „Was Rousseau in seinem moralischen Eifer gegen die Kastraten einwendet, ist höchst übertrieben. Ihre Stimme dauert freilich nicht so lange, wie Tenorstimmen, wegen der Stärke der Töne durch die kleine Oeffnung der Kehle; aber immer lange genug, um auf allen Theatern in Europa zu entzücken. Daß sie unförmliche Bäuche bekommen, geschieht nicht immer, und auch andern Männern. Daß sie den Buchstaben R nicht aussprechen können, ist ganz falsch; eben so, daß sie ohne Feuer und Leidenschaft sängen. Daß Männer, die auch noch so mannbar sind, keine Kinder hinterlassen, ist bei unsern Regierungsverfassungen und zu starken Bevölkerungen etwas Gewöhnliches."

Lockmann erwiderte: „ihr Hauptfehler bei lyrischen theatralischen Vorstellungen ist wohl der Mangel des Kontrastes zwischen Mann und Weib, und auch der Stufen des Alters; und daß die Vocalmusik überhaupt dadurch ärmlich wird; besonders auf den römischen Theatern, wo lauter Mannspersonen spielen. Und diejenigen, deren Stimmen nicht gerathen, welches nicht selten der Fall ist, sind gewiß recht elende Geschöpfe."

Reinhold zuckte die Achseln, lächelte und antwortete: „die Vollkommenheit ist überall eine seltene Erscheinung. Und ist sie hier da, so denkt gewiß Jeder für das allgemeine Vergnügen Empfindliche, wenn er es auch nicht, wie jener lebhafte Italiener, öffentlich ausruft: Benedetto il coltello" u. s. w.

Ueber Künste und Musik insbesondere.

Alle gestehen ein, daß das Blühen der Künste in einem Lande dessen schönste Zierde sey; aber fast überall geht man damit verkehrt zu Werke. Man gibt viel Geld aus, ohne Plan und Zusammenhang. Man kauft alte Gemälde auf, bezahlt theuer Porträte und Virtuosen; an Pflanzung, an das Lebendige und Volksmäßige wird wenig gedacht."

„Musik ist unter den Künsten die allgemeinste; sie wirkt am meisten auf das Volk, und steht oben an bei jeder Feierlichkeit und Freude. Wenn die Regenten ihre Unterthanen glücklich machen wollen, so ist sie gewiß die vorzüglichste unter allen Künsten, und zugleich die wohlfeilste."

„Die Menschenstimme ist unstreitig das Wesentlichste bei der ganzen Musik; und an vortrefflichen Menschenstimmen fehlt es überall, auf dem Theater, in Kirchen, und im gemeinen Leben. In Städten von vielen tausend Einwohnern sind drei oder vier schöne reine nur einigermaßen ausgebildete Menschenstimmen in Deutschland, und noch mehr in England und dem Norden, eine wahre Seltenheit."

„Die meisten schönen Menschenstimmen findet man in Gegenden, wo reine heitre Luft und gutes Wasser ist; gewöhnlich gar keine, wo Kröpfe einheimisch sind. Man sollte einen Kenner ordentlich in Besoldung nehmen, und darauf herumreisen lassen. Ein Fürst, fuhr sie lächelnd fort, könnte sich allein mit dieser Anstalt verewigen. Und dieser Ruhm kostete ihm des Jahrs vielleicht nicht mehr, als er fremden Virtuosen für ihre Concerte bezahlt. In

seinem Lande dürfte ihm schlechterdings keine gute Stimme verloren gehen, und hätte sie ein Junker oder Fräulein vom ältesten Adel und größten Reichthum."

Ueber Stimmen.

„Die Stimmen von weitem Umfang und wichtigem Gehalt sind niemals gleich von Natur da; sie werden nur durch unaufhörliche Uebungen gestärkt und gebildet. Zum Beweise kann einer der jetzigen größten Sänger, und eine der ersten größten Sängerinnen in Europa dienen, Marchesi und die Todi, welche nach ihrem eignen Geständniß anfangs sehr unbedeutend waren, und nach langer Uebung erst das wurden, was sie jetzt sind."

„Die Hoffnungen schlagen auch hier manchmal fehl; doch nicht so häufig, wie beim Genie. Mancher Knabe verspricht einen großen Maler, Dichter, General, Staatsmann; und es wird hernach doch nichts aus ihm. Manches kleine Mädchen verspricht eine himmlische Schönheit, und verwächst sich hernach zu einem ganz gewöhnlichen Dinge. Man darf bei einigen fehlgeschlagenen Versuchen den Muth nicht sinken lassen. Sobald nur einmal ein verständiger Plan ins Werk gesetzt worden ist, geht Alles leichter. Die Schulen sind ja überall schon da; man hat nur das Aussuchen, und das Mißlingen verursacht keinen großen Aufwand."

„Bei Auswahl der Stimmen muß man hauptsächlich auf den Charakter sehen, ob Empfindung im Ton ist, Zärtlichkeit, Adel, heroisches Wesen; man kann solche auch mit wenig Umfang vortrefflich brauchen."

„Es ist erstaunlich, wie unendlich mannichfaltig der Mensch die wenige Luft verändert, die er mit einem Zug einathmet! Man muß zugleich die Geschmeidigkeit und

Gewalt des Elements und der Werkzeuge, womit er es bildet, bewundern. Welche Menge von Stimmen, Tönen, Worten, Sprachen!"

„Die Werkzeuge sind der Thorax, oder Brustkasten, die Lungen, die Luftröhre, der Kehlkopf, vorzüglich dessen Stimmritze, die Zunge, der Gaumen, die Nasenhöhlen, die Zähne, der Mund und die Lippen."

„Bloß aus Ton und Wort kann ein feines und erfahrnes Ohr die Beschaffenheit aller dieser Werkzeuge an einem Menschen erkennen, und Gefühl und Verstand nicht wenig an ihm empfinden und über ihn urtheilen."

„Das Auge ist ein reicher Sinn im Geben und Nehmen; aber gewiß sind es auch das Ohr und die Sprachwerkzeuge. Das Auge hat nur den Vorzug, daß Geben und Nehmen unmittelbar in demselben Sinne vereinigt sind. Dafür aber haben Ohren und Sprachwerkzeuge mehr Masse vom Lebendigen am Menschen, und lassen mit weit mehr Gewalt auf sich wirken."

„Der Brustkasten und die Lungen machen den Blasebalg; die Luftröhre mit ihrem Kehlkopf ist gewissermaßen, nämlich was Höhe und Tiefe betrifft, Orgelpfeife; der Kehlkopf und seine Stimmritze geben den Ton, wie ein zusammengesetztes Blas- und Saiteninstrument, indem sie durch Erzitterung ihrer vermittelst der Nerven und Muskeln gespannten Bänder und Knorpel die Luft in gleichförmige Bewegung setzen: das Gewölbe des Gaumens und die Nasenhöhlen verstärken denselben, wie die Röhren von Trompeten, Hörnern und Flöten, wie die Gewölbe von Geigen und Bässen; die Zunge bildet ihn am Gaumen, mit den Zähnen und Lippen, auf unendliche Weise zu Buchstaben, Sylben und Wörtern."

„Meßbar und erklärbar wirken die Töne an und

für sich durch ihre Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche; und dann durch ihre Dauer, Folge und Verbindung. Man könnte dieß die reine Musik nennen. Sie greift die Nerven und alle Theile des Gehörs an, und verändert dadurch das innere Gefühl außer allen andern Vorstellungen der Phantasie. Schon das Wasser pflanzt den Schall mehr als doppelt stärker und weiter fort, als die Luft; noch besser die festen Theile unsers Körpers. Der ganze Mensch erklingt gleichsam, und es entstehen Empfindungen nach dem Verhältniß der Töne und der Beschaffenheit der Massen, wodurch sie hervorgebracht werden."

„Unser Gefühl selbst ist nichts Anderes, als eine innere Musik, immerwährende Schwingungen der Lebensnerven. Alles, was uns umgibt, was wir Neues denken und empfinden, vermehrt oder vermindert, verstärkt oder schwächt den Grad ihrer vorigen Bewegung. Die Musik rührt sie so, daß es ein eignes Spiel, eine ganz besondre Mittheilung ist, die alle Beschreibung von Worten übersteigt. Sie stellt das innere Gefühl von außen in der Luft dar, und drückt aus, was aller Sprache vorhergeht, sie begleitet, oder ihr folgt."

„Göttliche Kunst, welche die Existenz fühlender Wesen so unmittelbar unter ihrem gewaltigen Scepter hat!"

„Bei dem gesungnen vollen Tone sind gleichsam alle Segel der Sprachwerkzeuge aufgezogen: Alles ist gespannt, und der Thorax preßt mit Gewalt die Luft der Lungen durch die Röhre dahinein; der Kehlkopf schwebt und erzittert, und bewegt sich alsdann nach den Leidenschaften des Herzens, dem Willen der Seele in beliebigen Graden, und übertrifft mit den Melodieen seiner kleinen

Stimmritze aus dem Munde eines Farinelli, einer Faustina, die Wirkungen ungeheurer Orchester."

„Bei der Fistel oder Falsetstimme wird der Kehlkopf mehr oder weniger überspannt hinaufgezogen, die Stimmritze mit Gewalt verengt, und nur ein Theil des Ganzen in der Höhe gebraucht. Dasselbe geschieht bei den zu tiefen Tönen durch gewaltsame Herunterziehung des Kehlkopfs und Erweiterung der Stimmritze."

„Und so braucht man nur einen Theil der Tonwerkzeuge, wenn man spricht und nicht singt. So kann ein Redner eine schöne Aussprache haben, und ein schlechtes Organ zum Singen, weil er bloß die Theile übt, die zur Sprache gehören, vielleicht auch von Natur nur diese fest und rein hat; und so kann ein vortrefflicher Sänger unangenehm sprechen, weil die Werkzeuge, die dazu gehören, bei ihm nur einen Theil zum Ganzen ausmachen, und an und für sich selbst mangelhaft zu einem für sich bestehenden Ganzen sind."

„Unter allen Thieren hat der Mensch das vollkommenste Stimmorgan; die Nachtigall unter den Vögeln das einfachste."

„Die Methode, die Stimme zum Gesang zu bilden und zu üben, ist in Neapel, Rom, Venedig, Mailand, Turin so bekannt, wie bei den Preußen das Marschiren und Exerzieren; jeder musikalische Korporal weiß sie."

„Wer singen lernen will, muß fürs Erste eine Anzahl Töne rein in der strengsten Bestimmung, und rund in höchster Stärke und leisester Schwäche, wie ein Despot in seine Gewalt zu bekommen suchen. Er fängt an mit dem Tone, der ihm am natürlichsten ist, woraus, wenn ich mich so ausdrücken darf, sein ganzes Wesen geht, und worin er gewöhnlich spricht. Wenn er diesen rein

und voll hat, so geht er einen tiefer, und eben so zwei und drei und vier tiefer; und dann einen, zwei und drei in die Höhe, bis er eine Octave richtig und rund hat, ohne bei irgend einem Tone Hinderniß und Schwierigkeit zu finden, zu straucheln und zu wanken."

„Dann sucht er sie zu verbinden, zu verschmelzen."

„Dann geht er immer weiter in die Tiefe und die Höhe, in die Fistel über, und sucht die ganz vollen Töne mit den Tönen dieser, so unmerklich wie möglich, zu vereinbaren."

„Alles dieses geschieht mit dem bloßen Vokal A ohne Konsonanten."

„Ein voller Ton mehr in der Höhe oder Tiefe, und sollte dessen Besitz Monate kosten, ist so wichtig, wie ein Zoll mehr beim Maaße der Menschenlänge."

„Hat man einmal eine hinlängliche Anzahl von Tönen, so fängt man damit allerlei einfache Uebungen an. Fürs Erste schwellt man jeden vom Leisen bis zur höchsten Stärke, und läßt ihn so wieder bis zum Leisen sinken, steigt dann die ganze diatonische Leiter hinauf und hinunter, übt nun die Sprünge in Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und so weiter, hinauf und hinunter, haarscharf abgemessen, bis zur größten Richtigkeit und Fertigkeit, Verbindung und Gleichheit. Endlich steigt man die Leiter durch die halben Töne hinauf und herunter, welches das Schwerste ist, aber bis zur Richtigkeit erlernt werden muß."

„Dabei darf keine Ungeduld und Uebereilung stattfinden; mehrere Jahre gehören zu dieser himmlischen Reifheit der Kehle. Und dann erst kommen Triller, Verbindung der Töne mit den Sylben, Aussprache, Declamation, Manieren, Läufe; Seele, Geist und Leben."

„Die Hauptsache ist das Mundstück, der Kehlkopf und dessen Stimmritze, bei einem zarten und reinen Gehör. Wenn die Natur diese Mündung nicht überein geschmeidig und festsehnig gebildet hat, der Ton wankend und falsch daraus hervorkommt, so ist alle Mühe und Uebung vergeblich. Und gutes Ohr und vortrefflicher Kehlkopf sind nach der Erfahrung so selten, wie ächtes Genie und hohe Schönheit."

„Bei blasenden Instrumenten kommt es hauptsächlich auf die Lungen, Zunge und Lippen an; und bei den andern auf Arm und Hand. Gutes Gehör und Herz und Geist muß übrigens allezeit im Menschen seyn, sonst wird nie etwas Großes. Neapel und Venedig haben in Besorgung der musikalischen Erziehung den Vorzug vor allen Städten der Welt. Bei ihnen geht so leicht keine gute Stimme verloren. In Neapel sind drei Stiftungen, wo gegen vierhundert Zöglinge aufgenommen werden, denen immer die besten Meister vorstehen. Auch sind beide vorzüglich dadurch glücklich."

Händels Messias.

Dieses Oratorium enthält in drei Theilen die ganze Geschichte Jesu.

I. Verkündigung, Geburt. II. Leiden und Tod. III. Auferstehung und Unsterblichkeit. Die Worte sind meistens aus den Evangelien genommen; sie haben viel Großes und Feierliches, besonders für Chöre; und überhaupt für Musik vortreffliche Stellen.

Händels Melodie und Darstellung hat fast immer den herzlichen deutschen Charakter; es ist etwas Kräftiges und Unschuldiges darin. Die neuere neapolitanische Schönheit hat er nicht; damals war die Fertigkeit in

Kehlen und auf Instrumenten noch nicht so weit getrieben. Gewiß aber gehört er unter die vortrefflichsten Tonkünstler seines Zeitalters.

Darstellung, wenn man so sagen darf, wird merklich bei: „Blick auf, Nacht bedecket das Erdreich;" stärker in der Arie: „Das Volk, das im Dunkeln wandelt."

„Es waren Hirten beisammen auf dem Felde;" hat ein schönes Schäfervorspiel.

„Und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie" ist trefflich durch die Begleitung ausgedrückt, die ein sanftes Licht wallt; nicht loderndes Siriuslicht, wie das Lux perpetua bei Jomelli's Requiem. Die Glorie ist in dem Tone fort schön: „Die Menge der himmlischen Heere." Der Chor vortrefflich: „Ehre sey Gott!"

Der Wechselgesang: „Er weidet seine Heerde," im Zwölfachteltakt und B-dur, ist ein Meisterstück, durchaus voll Sanftmuth, Liebe und Zärtlichkeit. Solche Musik dauert ewig; sie ist gerade so natürlich, daß man sie nicht merkt, sondern nur der Sinn der Worte übergeht. Es ist ganz Glucks Art; und dieser mag nicht wenig von Händel in seine neue Bahn getrieben worden seyn.

Nur in der Begleitung kommen zuweilen die langen Manschetten, das Gedehnte, Schlotternde seiner Zeit vor.

Zweiter Theil.

„Er ward verschmähet;" ganz vortrefflich ausgedrückt, in eben der Art, wie: „Er weidet seine Heerde." Man merkt die Musik auch wieder nicht, so natürlich ist sie; und so wenig unterbricht die Begleitung.

Die Chöre sind fast immer meisterhaft. „Und der Ewige legt auf ihn unser Aller Missethat." Dieser kleine ist von der allerstärksten Wirkung; wie Glucks vortreffliche.

„Die Schmach bricht ihm das Herz.“ Dieses begleitete Recitativ zeigt Händels Darstellungskraft am allerstärksten; und nur ein großes musikalisches Genie kann Melodie und Begleitung so tief und rein gefühlt erfunden haben. Die verkleinerte Sext, und der verminderte Septimenakkord spielen darin die Hauptrolle. Man kann dieß Recitativ unter das Allervortrefflichste zählen.

Die kurze Arie: „Schau hin und sieh, wer kennet solche Qualen!“ ist wieder Glucks Art.

„Lieblich ist der Boten Schritt, sie kündigen Frieden uns an;“ im Zwölfachtelakt, fast durchaus nur mit einer Geige und dem Basse begleitet; ganz vortrefflich. Schöne Stelle: „Ihr Schall ging aus in alle Welt.“

Der Chor: „Halleluja,“ mit Trompeten und Pauken, ist durchaus vortrefflich; und beschließt den zweiten Theil mit einer prächtigen Fuge: „Und er regiert ewig;“ in einem reizenden Sextengange das einfache Thema.

Dritter Theil.

„Ich weiß, daß mein Erlöser lebt;“ aus dem E-dur. Eine erstaunliche Zuversicht in der Melodie; bloß wieder mit einer Geige und dem Basse begleitet.

Göttlich der Chor: „Wie durch Einen der Tod, grave; so kam durch Einen die Auferstehung, allegro.“

„Denn wie durch Adam Alle sterben, grave.“ Dieses ist beide Male bloß vierstimmig, ohne alle Begleitung, von großer Wirkung. „Also wird, wer starb, durch Christum auferweckt, allegro.“

„Merkt auf, ich kündig' ein Geheimniß an;“ Recitativ mit Begleitung, von der Baßstimme vortrefflich deklamirt. Schöne Aria dazu, mit der Trompete solo; „Sie schallt, die Posaune.“ Der zweite Theil ist ganz unbegleitet. Sie macht mit den andern guten Kontraß.

Die letzten Chöre sind vollendete große Meisterstücke. „Würdig ist das Lamm, das da starb, Largo;" und die Fuge: „Preis und Anbetung und Ehre und Macht sey ihm, der da sitzet auf seinem Thron!" im schönsten natürlichsten Thema zur Deklamation, Larghetto; sie zeigt recht die allerstärkste Gewandtheit in dieser Form. So wie gleich darauf die Fuge: „Amen, allegro;" welches einen muthigen wilden stürmischen Beschluß macht.

Die wahre Musik ist nur Eine, so lange der Mensch seine Natur, und die Akkorde, Konsonanzen und Dissonanzen ihr ewiges Verhältniß behalten. Sie ist dieselbe bei dem Miserere von Allegri, und bei Leo, Pergolesi, bei Hasse, Tractta, Jomelli, Majo, Händel, Gluck; nur bei den Letztern von minderer Schönheit und Mannigfaltigkeit, als bei den Neapolitanern. Sie geht überall auf den Zweck los, den Sinn der Worte und die Empfindung in die Zuhörer überzutragen, so leicht und angenehm, daß man sie selbst nicht merkt; und das Ohr, wo möglich, dabei zu bezaubern.

(Fortsetzung folgt.)

Wie Mozart die Noten schrieb.

Mozart schrieb seine Noten in seiner Kindheit für sich auf Papier, wie es ihm eben zur Hand war; kleine Notenköpfe, aber verhältnißmäßig große Schwänze. Die Noten sind einander sehr gleich, recht deutlich und ohne alle Abkürzungen; selbst das Forte und Piano ꝛc. schrieb er durch alle Stimmen der breiten Partituren ganz genau bei; in späteren Jahren hingegen schrieb er sehr nett, nicht selten mit Verbesserungen, wo er denn das eben Geschriebene mit den Fingern auswischte, oder das schon getrocknete mit einem einzigen dicken Kreuz verdammte. Radirt hat er wohl nie, und eben so hat er selten was nachgetragen und eingehängt.

Reichardt über Della Maria.

An demselben Abend wurde noch das allerliebste Stück: Le Prisonnier, von Della Maria, so weit ich's sah, überaus schön gegeben. Nur leider, ließ mich ein unvermeidliches Diner, so sehr ich auch davon eilte, zu spät kommen.

Der Verlust, diese angenehme, pikante Musik von dieser vortrefflichen Truppe zu hören, deren Orchester solche Sachen auch sehr gut und lebhaft ausübt, ward mir schlecht ersetzt durch die Erzählung meines Nachbars von dem traurigen Schicksal des liebenswürdigen, hoffnungsvollen Componisten. Er war in seiner Person eben so angenehm, gefällig und allgemein beliebt, als in seiner Musik. Sein heißes Provencalenblut trieb ihn aber zu ungestüm zum Genuß aller der Lust und Lüste, die Paris an allen Ecken und Seiten so häufig darbietet; und so geschah es, daß er eine Nacht in den Armen der schnöden Wollust ohne Bewußtsein blieb, und die Unglückseligen, in deren Wohnung ihn die Ohnmacht überfiel, nur die Gefahr scheuend, daß ein junger stattlicher Mann von der Polizei bei ihnen todt gefunden werden könnte, ihn zum Hause hinaus auf die Straße warfen. Da ward er von den Dienern der Polizei,

die alle Morgen die Straßen durchsuchen, um Gegenstände des Ekels und Abscheus bei Seite zu schaffen, an den gewöhnlichen öffentlichen Ort gebracht, wo man die gefundenen todten Körper aussetzt, um zu versuchen, ob sie erkannt und abgeholt werden möchten, und erst nach einigen Tagen, in einem fast schon unkenntlichen Zustande gefunden. Ganz Paris bedauerte das unglückliche Schicksal, und mehr noch den Verlust eines so hoffnungsvollen, jungen Künstlers, der schon in seinen Jünglingsjahren mehrere Werke geliefert hat, die durch ihre Annehmlichkeit noch lange für den Kunstfreund Werth behalten werden.

Anekdote.

Man erzählt von Sebastian Bach, daß er, als sein Vater alle Musikalien, und selbst sein Instrument von ihm entfernt, sich selbst auf einem alten Tische ein Griffbrett fabricirt, und darauf Abends bei Mondschein stille Musiken aufgeführt habe.

Curiosa.

Laurentii von Schmiffis mirantisches Flötlein oder geistliche Schäferei, in welcher Christus, unter dem Namen Daphnis, die in dem Sündenschlaf vertiefte Seele Clorinde auferweckt. Vierte Auflage. Nebst Melodieen zu drei Stimmen, sammt Ritornel und 31 Kupfern. Frankfurt a. M. 1739.

Posaunenschall an das ganze menschliche Geschlecht, zum Greuel der Sünder, mit zwei Kupfern. 1630.

Brief eines Musikers an seinen Kirchenpatron. (Wörtlich.)

„Hochgelahrter Herr Prediger,
„Allzumenschenliebender Herr Kirchenpatron!

„Ich bin sieben und zwanzig Jahre bei den Kuhnheimschen gewesen und das Wüthen der kriegerischen Affairen hat mich unverdorben und zu einem braven Menschen in Gott gemacht, und mir einen braven Glauben applicirt, der mich zu einem wohlgefälligen Menschen zubereitet hat, so daß ich mit Fug und Rechtens

die Orgel handhaben kann, und die bräuchlichen Geisteslieder allda in allen Arten und mit allerlei Vorspielen, Zwischenspielen und Nachspielen zu befördern und zu spielen vermeine. Jedoch muß ich anjetzo bemerken, daß die Bälge nicht mehr in gutem Stande, und der Treter wegen seines gebrochenen Gebeines nicht mächtig genug steigen kann; auch sind die Pfeifen verschiedentlich desoliret, und mehrere der Finger=Klavum gebrechlich. So wollte ich Ew. wohlgelahrten Patron gebeten haben, mich als Organisten auf den Posten zu stellen, da ich ein alter grauer Mann und Soldat bin, der in der Musik viel erfahren hat, und wollte auch erinnern, dermalen in allen Eilen zu bewerkstelligen, daß die Orgel erbauet und renoviret würde, welches jeder fromme Christenmensch der Gemeine wünschen und erflehen thut, daß ich sogleich den Posten kriege, so wir verharren als Dero

alter, frommer und grauer in
Krieg und Frieden gewesener
Musikus Gottfried ***.

Das Ideal.

Zum Erstaunen öffnete Mozart's Zauberhand mit einem Male die bisher fest verschlossenen Thore. Er war es, der, alle die herrlichen Zweige des großen Baumes in ihrer eigenthümlichen Form und Farbenpracht überschauend, diesen Gesammteindruck in sich aufnahm, um als höchster schaffender Genius alle diese Form und Farbe nur als Masse zu betrachten, und daraus die erhabenen Werke zu bilden, in denen sich die Uebereinstimmung und Harmonie aller zu einem Zwecke verbundenen mannigfaltigen Theile in so hohem Grade vorfinden, daß nirgends eine einseitig hervorstrebende Kraft, ein prädominirendes, nicht aus der Urschönheit abgeleitetes Princip daran nachzuweisen ist, sondern alle schöne Form, Bewegung und Farbe in höchster Ruhe und Einheit verschmilzt, als freies Produkt des schaffenden Geistes. —

Ueber Mozarts Zauberflöte.

Diese Oper hat den Kunstrichtern viel zu schaffen gemacht. Einige verwarfen das Gedicht als rein toll und abgeschmackt, und sahen Alle (sich selbst mit), die sich darin geachtet zum Schauspiel drängten, als Verführte durch Mozart's Musik. Sie meinten, Mozart habe aus dem Unsinne Schikaneders nur erst Etwas gemacht, aber ein Etwas, das in Schikaneder gar nicht begründet, gar nicht zu ahnen gewesen wäre. Aber Mozart war kein Schikaneder und seine Opern sind nicht aufgesetzte Flicke, sondern die Beseelung der Gedichte im Elemente der Musik. Seine Zauberflöte ist das musikalische Leben der Schikanederschen. Andere hatten auch diese Ansicht und den Glauben an eine innere nothwendige Verknüpfung des Textes und der Musik, und so wenig sie mit jenem an und für sich anzufangen wußten, so galt er ihnen doch nur in seiner musikalischen Belebung. Aber solch ein Schatz von musikalischen Schönheiten, so mannigfache und tiefe Empfindungen, die Mozart dem Gedichte abgewonnen, waren denn doch wohl zu köstlich, um an ein bloßes Zauberspiel, über dessen abergläubischen und ineptem Inhalt verständige Leute nur lächeln, verschwendet zu werden? Was

war denn die Absicht des Dichters gewesen? „Eine Parodie, eine Apotheose des Freimaurer-Ordens." Symbolisch: der Kampf der Weisheit mit der Thorheit — der Tugend mit dem Laster — des Lichtes mit der Finsterniß.

Ich ziehe vor, mich dem Künstler bei dem Genusse seines Werkes ganz hinzugeben und ohne Kopfbrechen nur das im Kunstwerke für mich gelten zu lassen, was sich daraus offen ergibt. Versucht es, Euch dem Künstler und seinem Werke ganz hinzugeben, wie das Kind der Mutter. Vielleicht geben die Weisen des Künstlers Euch eine Ahnung, die höher schwebt, als Ihr auf dem Fittige des Textbuches empor flattern könntet. Ruft die Kindheit zurück, wenn Ihr die Zauberflöte verstehen wollt! Zertrümmert mir nicht sogleich die Feenpaläste mit rohem Geschrei, läutert, klärt mir nichts ab mit Greisen-Weisheit, was nur als Unerklärbares die Kinderseele entzückend berauscht! Wahrlich, der Gewinn ist nicht erheblich, zu ergründen, wie und warum die Fabel in dem Kinde entstanden: das Mährchen nur und der Glaube daran kann das Mährchen belohnen. So glaubt zwei kurze Stunden, oder entsagt dem Genusse des holden Wahnes.

Mozart hat es zuversichtlich nicht anders gemeint. Er hat nicht hochmüthig über Schikaneder gelächelt — wie hätte er ihn denn sonst componiren können? — oder in thörichter Weisheit die Tiefe gesucht, wo nur die Oberfläche in gleißender Farbenpracht entzücken und nur die Ahnung der Tiefe im Entzücken uns durchschauern konnte. Er ist mit Schikaneder Eins geworden; allem Vermögen des Kindes gebeut er, keiner Schwäche schämt er sich. Hört nur die Ouvertüre, wie Ernst es ihm war,

wie dem holden Kinde im Glauben an die Zauberwelt die erste Ahnung eines Göttlichen in feierlichen und so kindlich süßen Weisen erwacht! Wie löset sich Tamino's verzweifelnde Angst und der Triumpfgesang der Damen in die niedlichste Kinder-Koketterie, wie närrisch der Vogel Papageno die Bühne um das Publikum vergißt — und wie verliebt Tamino und wie majestätisch und klagenvoll die Königin thut — erst Tamino, und dann der Tochter gegenüber — und sich, so kinderhaft vergessen, in die zartesten Lerchentriller verirrt! Ueberall holdes Spiel, der köstlichste Selbsttrug mit Herzenskummer und Seelenqual, und überall führen die Spuren zurück zur Kinderlust und zum herrlichen sorglosen Spiele mit dem ernsten Leben.

Wäre eine Truppe der kindlichsten Wesen zu finden, die sich und die Bühne und das Publikum vergäßen, mit Mozart Kinder zu werden, eine musikalische Fee müßte an der Spitze stehen! Dann würde die Zauberflöte zum ersten Male und vollkommen verstanden.

In der Zauberflöte sind alle ästhetischen Aufgaben der Tonkunst gelöst, wenn man nämlich zur innern Schönheit eines dramatischen Tonstücks die Sittlichkeit mit zur Hauptbedingung des Wohlgefallens macht; wenn Harmonie im Gange der Handlung, reines Gefühl, ruhige, innige Freude am Ziele des Gebildeten Sinn erfreut, so ist die Zauberflöte gewiß der vorzüglichste Gegenstand des Wohlgefallens für den mit ächtem Kunstsinn begabten Kenner. In diesem Werke herrscht durchaus ein Hauptgefühl jenes ruhigen, aber ununterbrochenen Hinstrebens an das Ziel, und ruhige Freude bei Erreichung desselben.

Das Hauptgefühl ist durch die Ausdrücke von Ergebung in Widerwärtigkeiten, des ruhigen, aber kraftvollen und unablässigen Kampfes mit Widerwärtigkeiten, unnachahmlich schön colorirt, und mit anderen Gefühlen, wie z. B. dem des Ausbruches wilder Freude und unzweckmäßigen Ringens, mit Schilderung unedler Lust und verbotener Wünsche auf's vollkommenste constratirt. Dabei sind aber alle die verwandten und zur Hebung des Hauptgefühles dienenden Gefühle, bei aller Lebhaftigkeit und Richtigkeit der Darstellung, doch immer so gezeichnet, daß sie gleichsam im Schatten stehen, während sich jenes im vollen Lichte heraushebt, daß sie also nie den Haupteindruck im Zuhörer verlöschen, sondern immer nur auf die Hauptsache, auf die kindliche Sittlichkeit hindeuten und eine Sehnsucht nach dieser vermehren.

Deßhalb ist dieses Meisterwerk vollkommen geeigenschaftet, einen Beleg zu den Regeln der Kritik abzugeben. Das Gefühl, dessen Schilderung das Thema des Ganzen ausmacht, ist sittlich im hohen Grade, ja es ist etwas Vollkommenes, und ist auch in einer sehr vollkommenen Darstellung ausgeführt worden. Für Annehmlichkeit und Reiz des Ohres ist durch Abwechselung jeder Art gesorgt. Die äußere Schönheit des Ganzen besteht zum Theil eben darin, worin die Annehmlichkeit liegt, zum Theil wird sie durch die immer wechselnde Theilnahme und die immer bestimmtere und hervorstechendere Zeichnung des Hauptgefühls bezweckt.

Was im Ganzen dem Künstler so wohl gelungen ist, hat er auch im Einzelnen erreicht. Die kleineren Stücke behaupten ,so wie die größeren, eine Einheit der Darstellung, die zur Bewunderung hinreißt. Noch mehr: man kann in Beurtheilung dieser Stücke nie übersehen,

daß sie nur Theile eines Ganzen sind; so geschickt deuten sie beständig auf die Hauptsache hin, so richtig ist die Schattirung der einzelnen Partieen in jene des Ganzen verwebt. Man nehme eine Arie, einen Chor 2c. heraus, wo man will, es hat einen edlen, ruhigen Charakter, die Farbe, die es trägt, ist eine gemilderte Farbe, und die Freude, die es athmet, ist der stillen, ruhigen Freude des Weisen verwandt. Dieß freilich mehr oder weniger, wie es der Zweck erforderte, denn die untergeordneten Personen durften nicht so edel empfinden als die Hauptpersonen; allein der Ausbruch des Gefühls ist selbst bei den Ernsteren gleichsam durch die Verbindung, in welcher sie stehen, geadelt, und der Schauspieler, der den Monostatos oder Papageno spielt, muß ein sehr gewöhnlicher Mensch seyn, wenn er durch sein Spiel der Rolle das Schickliche und Anständige nimmt, welches der Tonkünstler, freilich nur mit einem leisen Hauche, über dieselbe zu verbreiten wußte.

Was die Charaktere betrifft, so sind sie gleich gut gewählt und behandelt. Mozart bewies sich darin als einen sehr gemüthvollen Zeichner; er hat die Scene gut gewählt, wenn gleich nur Schatten darauf zu spielen scheinen. Diese Schatten zu lebenden Gestalten zu erheben, das lebendige, aber nur zu verworrene Leben, welches diese Oper bezeichnet, zur blühendsten Romantik auszubilden, diese Aufgabe, welche Mozart bei der Bearbeitung dieses Stückes vorfand, hat er sehr glücklich gelös't. Mit ächt künstlerischer Willkürlichkeit hat er die halb verwischten und von Widersprüchen mitunter durchkreuzten Charaktere aufgegriffen und mit festem Sinne behandelt. Von der reizenden Fülle seiner Töne wie von einer goldenen Wolke umgeben, gekräftigt und ge-

diegen, wie von einem Zauberstabe berührt, erscheinen sie jetzt in schöner Frische und üppiger Jugendlichkeit. Wenn die Personen zu reden anfangen, so kommt es uns nicht anders vor als mißlungene Ironie gegen sich selbst, wodurch das Stück indessen eine gar nicht uninteressante Duplicität bekommt.

Die Ouverture ist die Ouverture aller Ouverturen, sie ist gewiß die erhabenste aller Ouverturen, die je componirt wurden — ja, man kann sagen — sie ist ein Monument, das Mozart dem unsterblichen Ruhme der Kunst und der Verzweiflung seiner Nebenbuhler errichtet hat.

Sarastro, der König und Oberpriester — ein Greis, ehrwürdig und weise, gut und streng, sanft und erhaben; sein Charakter ist sehr bestimmt. Grau geworden in den Lehren der Mystik bleibt er sich immer gleich; kein Ausbruch heftiger Leidenschaft entweiht die Zeichnung des Charakters des stillen, ruhigen, erhabenen Weisen. Mozart hat diesen Charakter äußerst richtig bearbeitet. Die Tonarten, die er ihm anwies, athmen Ruhe und Sanftheit, wie in der Arie: In diesen heil'gen Hallen ꝛc. Die Tempo's sind feierlich, erhaben, sanft und voller Würde. Man nehme das Gebet: O Isis und Osiris ꝛc. welche Inbrunst und edle Einfalt in Melodie und Ausdruck! Wie schön hebt sich sein Charakter in dem Terzett: Soll ich dich Theurer nicht mehr sehn? und: Ihr werdet froh euch wiedersehn ꝛc. Wenn gleich die Musik der anderen Sänger Unruhe und Angst ausdrückt, so verräth das Accompagnement doch hier und da einige innere Unruhe des Weisen über den ungewissen Ausgang der bevorstehenden Probe. Sein Trost ist mehr wohlgemeint als gründlich, und soll nur den Augenblick der

Trennung erleichtern, was sich auch in der Folge und dem Schlusse entwickelt. — Die besänftigende Arie: In diesen heil'gen Hallen 2c. hat so viel edle Einfalt, so viel namenlose Sanftmuth, und ihre Declamation ist so richtig und dem Charakter des erhabenen Weisen so anpassend, daß sie nicht schöner gegeben werden könnte. Die einfache Begleitung, das leidenschaftlose, ruhige Zeitmaaß, die heitere Beruhigung einflößende Tonart, Alles malt uns den ruhigen Greis durch Weisheit und Erfahrung von allen Leidenschaften geheilt, den väterlich Nachsichtigen, den Bemitleidenden, Lehrenden, Bessernden. Nicht strafen, nur bedauern, ist der Geweihten Pflicht. — Er nimmt an der Wuth des boshaften Weibes, selbst da sie ihrer Tochter den Dolch zu seinem Morde vertraut, keinen Antheil, sieht mit gleichgültigem Bedauern auf ihre machtlose Wuth herab, sein Herz schlägt nur für Menschenliebe — die wahre Weisheit. — Wie schön malt uns dieß Mozart in derselben Arie; Den Müden reichen wir den Stab 2c. oder: Man reicht sich treulich hier die Hand und hat die Rachsucht nie gekannt 2c. Bei dieser Lehre wird das Herz des alten, silberlockigen Greises wärmer — die Melodie steigt aufwärts und verkündigt die wärmeren Pulse für Menschenwerth, die auch im Herzen des Greises nicht erstorben sind. Und seines Charakters eingedenk, schließt die Arie doch so traulich sanft, als sie begann, als wollte der Weise die Wärme seines Herzens nicht laut werden lassen, und sein halbverhaltnes Feuer läßt uns nur die warmen Gefühle seines Herzens unter dem Priesterrocke — errathen, die er schnell verbirgt, sobald er merkt, daß sie dem Herzen überwallen. Welche ruhige, aber desto innigere, leidenschaftlose Freude webt und lebt in dem Recitativ,

am Ende, wo die Königin der Nacht mit ihrem schwarzen Plane und ihrer Rotte unter Getöse in ihr finsteres Reich zurückstürzt, alles Ungemach verschwunden, alle Prüfungen glücklich überstanden sind! — Der Orcan der Instumente schweigt; die Dissonanzen lösen sich; der wilde Chor verstummt, Alles lös't sich in feierliche Stille. Die Glücklichen sind am Ziele ihrer Prüfungen. — Traulich faßt sie der Weise bei den Händen: Es fliehen die Feinde, nun herrschet in Ruh'. Es geben die Götter den Seegen dazu ꝛc. Und nun der sanfte, innige Chor — die Herzlichkeit der Theilnahme der Eingeweihten! — Hier ist kein wilder Uebergang, kein tändelndes Rondo, kein Gassenhauer, kein kindischer Alltagsschluß. — Nur die ruhige Freude des Weisen, innig liebender, erprobter, tugendhafter, guter Menschen ist am Ziele! Sie sehen die Belohnung ihrer Tugend; der Weise hat seinen schönen Zweck erreicht, der tugendhafte Jüngling seiner Wünsche Gegenstand errungen; die Weisen sehen einen würdigen Nachfolger ihres erhabenen Sarastro's, und Alles ist froh; eine allgemeine Heiterkeit verbreitet sich über Alle, und alles Gewühl ist in die höchste Reinheit des Herzens aufgelös't. — Eine Freudenthräne im Auge, ein Druck der Hand und der kurze aber inhaltsschwere, instimmige Wunsch: Ihr liebt Euch — seyd glücklich und froh ꝛc. — öffnet alle Herzen. Die Orcane sind vorüber, der Donner verhallt, zerrissen die finsteren Wolken, und die heitere Abendsonne lächelt am blauen Himmel im Thränen beperlten Hayne! —

An der Hand des großen Weisen wallt ein schuldloses Mädchen, ihrer Mutter zum Glücke entrissen, Pamina. Wer will hier den Meister in der Zeichnung ihres Charakters verkennen? Welche Sanftheit, welche Unschuld

verbreitet sich über das schöne Gebild; und wie wußte der Künstler ihren Charakter durchzuführen, wie nach allen so mannigfaltigen Verhältnissen zu motiviren, ohne dem geliebten Bilde auch nur eine einzige Grazie zu entziehen! Man nehme das Duett: Wer zärtlich liebt, kann nicht betrügen rc. Welche Unschuld und Einfachheit! Welch argloses Anschmiegen der Melodie! Die Schuldlose empfindet, wie sie spricht; Worte und Gefühl haben nur einerlei Gang. Schöner noch malt sich die Unschuld, wo sie mit Papageno entfliehen will. Sie fühlt den strafbaren Schritt, den sie gegen Sarastro's Gebot vor hat, aber Liebe treibt sie vorwärts. Furcht, Freude und Hoffnung durchstürmen ihr Herz in der Piece: Schnelle Füße, rascher Muth rc. und: „nur geschwinde" — Alles deutet auf Angst und Verwirrung eines schuldlosen Mädchens, das diesen Schritt zum ersten Male wagt. In der Folge sieht man deutlich, daß ihr schuldloses Herz mehr vor Uebertretung, als vor der Gewalt des Monostatos zittert; denn auch da, wo Papageno's Glockenspiel die Peiniger verscheucht hatte, verräth sich ihre Angst noch in der Melodie und die schwankende Bewegung zwischen Furcht, Hoffnung, Angst und Freude ist in der Begleitung meisterhaft dargestellt, die ein völlig unbestimmtes Gefühl charakterisirt und einigermaßen dem Texte zu widersprechen scheint in der Stelle: „Könnte jeder brave Mann." — Pamina möchte sich nämlich freuen über ihre unvermuthete Befreiung durch das magische Glockenspiel; aber der Gesang ihrer Freude ist nicht jener der Beruhigung, er wird in seinem Gange von innerer Furcht unterbrochen. Um dieses ganz zu fühlen, declamire man sich die Stelle nach den Noten und überblicke zu gleicher Zeit die Beglei-

tung der Instrumente. Schön zeichnet sich ihr fester Charakter und der ihr eingeflößte Wahrheitssinn vor dem ängstlich verlegenen Alltagsmenschen Papageno in der Stelle desselben: „Sarastro kommt, was werden wir nun sagen?“ Die Bewegung in der Musik, das ängstliche Rücken des Pulses in den punctirten Noten, und nun darauf Pamina: „Die Wahrheit“ wie mit einemmale die Melodie sanft gleichfließend wird, und die Begleitung der Instrumente in lang gezogenen Noten feststeht! — Welcher Wahrheitssinn und welche Festigkeit! Wie schön contrastirt hier das gebildete Mädchen mit ihrem Wahrheitssinne gegen den gewöhnlichen Papageno, der, ganz im Charakter seiner Art, seine Zuflucht zum Lügen nehmen und sich mit Pamina auf eine Ausrede besinnen will: „Was werden wir nun sagen?“ — welche edle Zurückweissung in Pamina's Worten: „Die Wahrheit!“ —

Pamina's Charakter ist mehr leidend behandelt, und eben diese Passivität schöner Weiblichkeit ist es, die uns so sehr für sie interessirt. Mozart wollte uns ein sanftes Mädchen malen und er hat sein Gemälde trefflich vollendet. Einer Menge Klippen, die ihm der Dichter in den Weg stellte, ist er glücklich ausgewichen. Denn was wäre Pamina's Charakter unter den Händen eines minder denkenden, eines oberflächlich fühlenden Componisten geworden? — Ihr Gesang ist sanft fließend und mehr unter Noten gelegte Declamation. Der fein fühlende Mozart wollte uns ja ein wohlgezogenes Frauenzimmer geben, die ihre Empfindungen nicht durch leidenschaftliche Ausbrüche entweiht, aber eben desto inniger fühlt, je minder Schwatzens von ihren Empfindungen sie macht, und das ist eben das, was uns desto mehr für

sie interessirt; diese halbverhaltene und halbverrathene Liebesunruhe, dieser innere Schmerz, die so sanfte Rührung schließt uns an die Leidende, die wir bewundern und an ihrem Schicksale desto innigern Antheil nehmen, weil sie mit Ergebung duldet. — Was rührt wohl den moralischen Menschen mehr als stummes Dulden? Und was schmelzt die Herzen sicherer, als eine unterdrückte Thräne? — Wer übertreibt, sagt nichts, und alle die lärmenden Bravourarien, mit ihren Windsbräuten, Sausen, Quieken, Brausen und Toben von Instrumental-Begleitung, beleidigen das reinere und zartere Gehör, übertäuben den Text und machen nicht selten die leidende Königin zum tobenden Fischerweibe.

Pamina leidet, freut sich am Ziele, ja sogar Schwermuth und Wahnsinn bemeistern sich ihrer — und Mozart vergißt in keiner der mannigfaltigen Situationen, daß ein gebildetes Mädchen, eine Prinzessin, Alles dieses betrifft, die so gut wie andere Erdgeborne leidet, aber ihren Kummer zu verbergen, wenigstens mit Anstand zu tragen weiß. In der Scene des Wahnsinns, unstreitig der gefährlichsten Klippe für den Tonsetzer, zeigt sich Mozart in seiner ganzen Größe. — Hier: „O Dolch, du bist mein Bräutigam!" hätte der Wahnsinn alle Schranken in einer Bravourarie durchbrechen können — wahrscheinlich wollte auch Schikaneder seinem schaulustigen Publikum in dieser Scene ein Spectakel geben, wollte vielleicht eine Rasende sehen lassen, die die Luft mit ihren Affecten zerfetzt — und Mozart gab uns eine süße Schwärmerin, die wir auch mit ihrem kränkelnden Verstande lieben und bedauern. Kurz, Pamina's Charakter ist das schönste musikalische Bild des reinsten Ideals weiblicher Grazie, sanfter Empfindungen und un-

getrübter Unschuld. Sie ist für jeden Componisten das vollkommenste Muster schöner Weiblichkeit.

Tamino, ihr Geliebter, ein Jüngling mit allen Männertugenden und Männerschwächen, der sich durch die Sirenenstimme eines listigen Weibes zu Mord und Entführung bereden läßt, und eben so schnell durch die Weisheit der Priester, die ihm das Ziel seines Ringens immer in einer gewissen Entfernung zeigen, ins rechte Gleis geleitet wird. Thatkraft, fester Wille für das Gute liegt in seiner Seele, aber ohne Plan, ohne Richtung. Erst als er in die Lehre der Priester kommt, wird sein Charakter entwickelt und erhält seine feste Norm. Welche Sanftheit — doch von jener Pamina's und Sarastro's ganz verschieden — ist über den Jüngling verbreitet! Welche Anmuth mit männlicher Kraft gepaart! Die Arie: „Dies Bildniß ist bezaubernd schön!“ wie richtig empfunden, wie aphoristisch der Anfang! Das Bild sehen und in diese Worte ausbrechen ohne Ritornell, bloß einige charakteristische Accorde, die nur dem Sänger den Ton angeben, und die Erschütterung der Seele beim Anblicke des reizenden Bildes ausdrücken und die Worte selbst bloße Noten der Declamation untergelegt — wenn der erste Ausbruch der Bewunderung vorüber ist und die Gefühle der Liebe allmählig in einander verschmelzen — von der Stelle: „Ich fühl's“ und das Fortarbeiten der Seele durch alle Nüancirungen bis zu der Frage: „Soll die Empfindung Liebe seyn?“ Wie schön verflecht er nicht die abwechselnden Empfindungen zu malen! Und endlich der Uebergang zur völligen Gewißheit: „Pamina wird auf ewig Dein!“ — Der Strom der Empfindungen wird reißender, die Pulse gedrängter, die Musik eilt in gedrängten Noten vor-

und aufwärts, man bemerkt den Stufengang der Empfindungen und wie die Seele zu jener schwindelnden Höhe des höchsten Erdenglücks exaltirt wird. Der Uebergang vom Adagio bis zum gedrängten Allegro ist so richtig gedacht; das Schwindeln und Schwärmen in dem erstern so schön durch alle Nüancen durchgeführt, daß der Zuhörer seinen Empfindungen von einer Stufe zur andern folgen kann. Diese Arie ist ein Beweis von der äußersten Delicatesse des Gefühls, von der Richtigkeit und Bestimmtheit seiner Empfindungen. Mozart gibt uns hier, wie immer, reines Gefühl ohne Ueberladung, richtig angelegt und auch richtig ausgeführt. Diese Arie ist ein classisches Modell, woran junge Tonsetzer den motivirten Stufengang der Empfindungen studieren können.

Die sternflammende Königin — ein leidenschaftliches, ränkevolles Weib — Rachsucht in ihrer finstern Seele — wie sehr verschieden von dem Charakter ihrer schuldlosen Pamina! — Wer verkennt gleich in der ersten Arie die listige Verführerin, die erst Schrecken, dann Seufzer und Thränen, und endlich die dringendste Aufforderung mit schmeichelnden Versprechungen anwendet, den unerfahrnen Jüngling für ihren Plan zu interessiren. — Das Ritornell mit seinen majestätisch aufsteigenden Noten feierlich in die Höhe wogend, malt ihr Aufsteigen von dem unterirdischen Reiche und bereitet auf was Großes vor. Tamino wird gespannt — und nun das Sirenen-Recitativ: „O! zitt're nicht, mein lieber Sohn, Du bist unschuldig, weise, fromm." Jetzt hat sie ihn gewonnen und fällt in die klagende Melodie ein, begleitet von dem schwermüthigen Fagotte. Wie malerisch beredt ist ihre Erzählung des Raubes ihrer Tochter, wie lebhaft die Unterbrechung: „Ach helft!" um dem Zuhörer neue

Spannung zu geben. Und nun wieder der Rückfall in die Erzählung unisono mit dem Fagotte: „War Alles, was sie sprach.“ — Jetzt hat sie den Prinzen auf dem Punkte, wohin sie ihn haben wollte; jetzt wird sie dringender, sie stürmt mit aller Macht auf ihn ein, verspricht ihm den Besitz der reizenden Pamina und verschwindet unter einem tobenden, prächtigen Orkan aller Instrumente, die, nachdem sie in der Begleitung einzelner Stellen, jedes besonders, ihre Beredsamkeit aufgeboten haben, jetzt mit vereinten Kräften hereinstürmen und den betäubten Jüngling zum festen Entschlusse fortzureißen suchen. Die Arie: „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen!“ ist die grellste Schilderung der höchsten Wuth eines von Mordlust heißen Weibes. Alles kocht, Alles siedet, tobt und schäumt; Alles bläs't und tobt unter einander; die Rednerin selbst scheint sich im Gefühl ihrer Rache zu verwirren, die Wuth läßt ihr keine Zeit, die Worte auszusprechen. Dieß gibt der Componist dadurch, daß er die Noten gleich anfangs verkürzt. Dann schöpft sie Odem zu neuen Lavaströmen ihrer Wuth. Hier steht kein Punkt, kein Sechzehntheil vergebens, und selbst die hohen Läufer bezeichnen das Wühlende, Zitternde ihrer Rache bebenden Seele. Die Pralltriller und Doppelschläge thun hier eine allmächtige Wirkung, und dann der schnelle, kurz abgebrochene Schluß, von einem Sturme der Instrumente begleitet. — Sie versinkt, und die Erde scheint unter dem Hörer mit zu versinken. — Hier ist die Bravourarie im eigentlichsten Sinne an ihrem rechten Platze.

Monostatos ist ganz der niedrige, feige Sclav; sein untergeordneter Charakter ist im Geschmack seiner Nation bearbeitet, was sich in dem Liedchen: „Alles fühlt

der Liebe Freuden" 2c. auffallend zeigt, da es von der übrigen Musik dieser Oper gänzlich abweicht. Die Melodie und die hohe Begleitung, die fließende Tonart, Alles charakterisirt den Mohren, der, so feig er im ersten Akte erscheint, in groben, bäuerisch imponirenden, unmelodischen Noten der Königin vorschreibt, die sich seiner Hülfe bedienen muß: „Doch, Fürstin, halte Wort, erfülle! Dein Kind muß meine Gattin seyn."

Papageno ist ein ganz gewöhnlicher Alltags-Mensch, und Mozart componirte seine Lieder so, daß sie Jedermann nachsingt, tändelnd, leicht, aber nichts desto weniger wahr und gefühlvoll. Er zeichnet uns einen einfachen Natursohn, nicht einen Possenreißer, wie er auf manchen Bühnen gegeben wird. Nirgends findet sich in der Musik eine Spur, die auf Harlekinade hindeutete; sangbare Melodie und der — wie das bei Naturmenschen gewöhnlich ist — sich schärfer markirende Ausbruch der Freude, zeigt eben keinen Hanswurst an; daher muß der Schauspieler ein sehr gewöhnlicher Mensch seyn, wenn er durch sein Spiel der Rolle das Schickliche und Anständige nimmt, welches der Componist, freilich nur mit einem leisen Hauche, über dieselbe verbreitete.

Im Priestermarsche, so wie im Gebete: „O Isis und Osiris!" und demselben Priesterchore herrscht der schönste gereinigte Kirchenstyl, und Glucks und Händels Chöre bleiben weit hinter ihnen an edler Einfalt, Anmuth und Bestimmtheit des Charakters zurück.

Die Feuerprobe mit ihrem Choral ist unstreitig das nun plus ultra dramatischer Darstellung.

Die Zauberflöte, kann man sagen, trägt das Bild einer gereiften Frucht. Mozart mußte erst seine vorigen Opern componiren, ehe er im Stande war, uns eine

Zauberflöte zu schaffen; alle seine früheren Werke scheinen gleichsam nur Vorbereitungen zu diesem Meisterwerke, und selbst sein späteres Kind, La Clemenza di Tito, sagt ziemlich laut: mein Vater hat sich bei der Zauberflöte erschöpft. — Das Genie bringt erst seine üppigen Produkte mit allen seinen Auswüchsen und Schönheiten, aber nur anhaltendes Studium bringt das Kunstwerk hervor. Mozart's frühere Opern sind gleichsam mehr oder minder Erzeugnisse des Genie's, als der überlegenden Kunst; die Zauberflöte aber ist das Werk gereifter Erfahrung, das Resultat lang vorbereiteten Studiums. ein reines Kunstprodukt.

Anekdote.

Ein junger eitler Sänger gab in L. eine Gastrolle und wurde von einer Handvoll junger Leute im Parterre für seine nichtsnutzigen Schnörkeleien ein wenig applaudirt. Davon aufgeblasen ging er Tags darauf zu einem bekannten Kenner, auch von ihm, und dann vielleicht öffentlich, gepriesen zu werden. „Mein Herr, sagte er, ich weiß nicht... das hiesige Publikum scheint an meinem geringen Talent Geschmack zu finden.“ „Mein Herr, ich weiß es auch nicht, erwiderte jener.“

Reichardt über Garat.

Endlich kam heute das seit Monaten angekündigte Concert von Garat im Theatre Faydeau zu Stande, und das Haus war gepfropft voll. Ehe ich Dir von diesem Concert etwas sage, muß ich Dir den alten Garat, wie Du ihn hier vor sechszehn, siebzehn Jahren gekannt hast, ins Gedächtniß rufen. Du weißt, damals übte er mit seiner von Natur sehr angenehmen und biegsamen Stimme, als Dilettant, das sonderbare Talent, allen Sängern und Sängerinnen, die er hörte, in Stimme und Manier nachzuahmen, und besaß dieses Talent wirklich in hohem Grade. Er konnte manche Bravourtirade der Mara eben so glücklich nachahmen, als andre Geschmacks- und Empfindungswendungen der Todi. Vor Allem aber wußte er das Manierirte und endlos Verzierte eines Davids und andrer italienischer Sänger so vollkommen nachzumachen, daß man damals, da man wirklich auf gutem Wege war, den ächten Gesang zu cultiviren, allgemein gar große Lust an den parodirenden Späßen hatte. Die Königin gab ihm damals eine jährliche Pension von 6000 Livres, um ihn in Paris zu fixiren und zuweilen ihren Spaß an seinem außerordentlichen Nachahmungstalente zu haben. Es gab ihm da-

mals noch ein Interesse mehr, daß er behauptete: er hätte nie den mindesten Unterricht in der Musik gehabt und kennte auch nicht einmal die Noten. Bei der häufigen Uebung seiner biegsamen Stimme, in Nachahmung all' der zum Theil schwierigen Kunststücke und Ausschweifungen neumodischer Sänger, erhielt er nach und nach wirklich eine große Fertigkeit. Da es in der Revolution schwer wurde, die Hofpension zu conserviren, wenigstens, wenn er auch auf seinen Oncle, den damaligen Justizminister, etwas rechnen konnte, doch nicht mit Sicherheit darauf zu bauen war, in der Revolutionszeit sich auch manches änderte, fremde Sänger, besonders seit dem Untergange des Hofes, von Paris entfernt blieben, ein Revolutionslied kräftig vorgetragen mehr galt, als alles Andere; so kam Garat nach und nach dahin, von dem Gesange wirklich Profession zu machen. Er benutzte nun alle die Fertigkeiten, mit denen er bisher Spaß gemacht hatte, um damit im Ernst zu glänzen, und mochte am Ende wohl selbst glauben, daß er nicht nur die größten italienischen Scenen im ächt-italienischen Geschmack und Sinne singe, sondern auch wohl, daß er sich selbst eine ganz eigne Manier erfunden hätte, die eben darum allen andern vorzuziehen sey, weil sie das Pikante von allen andern in sich faßte. Als wenn überall das bizarreste Gemisch von dem Auffallendsten aller Manieren, auch der allermanierirtesten, wieder eine Manier zu nennen wäre! Dem pariser Publikum hat er dieses mit allen Virtuosenkunstgriffen, mit denen man ein solches Publikum blendet und gängelt, glauben zu machen gewußt, und der größte Theil desselben schwört, oder schwor wenigstens bisher, bei seinem Namen und seiner Manier.

Das heutige Concert scheint ihm aber Schaden zu thun, doch nur weil man seine Stimme schwächer als bisher gefunden, und man mit seinem ängstlich angestrengten Vortrage und mit seinem närrisch-prätendirenden Wesen unzufrieden war. Er erschien nämlich vor der sehr glänzenden Versammlung ganz schwarz angekleidet, in einer so vornehm herablassenden Stellung, als wenn er durch den Verlust seiner Pension — die ihm wirklich vom Minister des Innern vor wenigen Monaten erst gestrichen worden ist — zu dieser Erniedrigung gezwungen würde, aber wohl seine innere Erhabenheit kenne und fühle. Nachdem er so ganz nachlässig wie von ungefähr an den Rand des Theaters, auf welchen das Orchester gestellt war, gekommen, und das allgemeine Klatschen und Jubeln der Versammlung mit halbem gnädigem Nicken erwiedert, dann mit seinen großen blauen Augen nach den wenigen Personen im ersten Range umher geblickt hatte, für die allein zu singen seiner würdig sei, stand er, bis das Orchester in Gang kam, eine Hand auf das Notenpult gestützt, die andere mit dem großen Hute zur Erde hinabgesenkt, wie ein Schlachtopfer da, das den Opferpriester erwartete. Sobald das Orchester aber zu spielen anfing, gerieth er in großen Directionseifer und arbeitete sich auch während des Gesanges mit dem ganzen Leibe ab, um das Orchester in rechten Gang zu bringen und zusammen zu halten. Zu jeder etwas schweren Passage, die er sonst, da es Spaß vorstellte, mit Lachen hervorbrachte, machte er jetzt die angestrengtesten Gebehrden und Krümmungen, und überzeugte dadurch die Menge von der großen Kunst und Schwierigkeit seiner Execution vollkommen. Erst sang er eine alte Scene von Nazolini,

ganz in dem italienischen Caricaturvortrage neumodischer Sänger, über welche sich niemand mehr aufhält, als selbst Italiener von Kunstgeschmack und Sinn. Dann sang er mit Mad. Scio-Messié, vom Theatre Faydeau, das herrliche Duett aus Glucks Armide, und ließ sich's recht angelegen seyn, die gänzliche Abspannung und Weichlichkeit des Rinaldo, mit Stimme, Vortrag und Gebehrde, in der vollkommensten Uebertreibung auszudrücken, so, wie sie selbst auf dem Theater von unausstehlicher Affectation seyn würde; nun gar in einem Concert! Dazu entrirte Mad. Scio, die im guten echtitalienischen Geschmack singen kann und gern singt, gar nicht in den deklamatorischen französisch-theatralischen Ton der echt französischen Opernscene, und es fehlte also selbst der Contrast, auf den der Componist das ganze Duett angelegt hat, und durch welchen jene Uebertreibung Garat's wenigstens eine bestimmte Bedeutung erhalten hätte. Das ganze engverkettete Duett ging darüber auch so auseinander, daß diejenigen, die es nicht, wie ich, auswendig wußten, keinen Begriff von der wahren Natur dieses Meisterstücks bekamen. Dazu kam auch noch, daß die enthusiastischen Anhänger Garat's, ängstlich besorgt für ihn, nach jeder kurzen Tirade, die er vorzutragen hatte, klatschten und Beifall riefen, und damit jedesmal die Hälfte der nächsten Tirade, welche Madame Scio zu singen hatte, bedeckten.

Ein Duett aus Mozart's Don Juan, welches Garat mit Madame Strinasacchi, von der italienischen Opera buffa, sang, fiel nicht glücklicher aus. Diese Sängerin schien bei dem Duett kein anderes Interesse zu haben, als zu zeigen, wie viel stärker ihre Stimme, als die der Mad. Scio sei. Diese hatte

wirklich, gegen den Charakter ihrer Rolle, ihre gar nicht schwache Stimme zu Garat's wollüstig-zärtlichem Girren herabgestimmt. Neben der vollen, starken Stimme der Italienerin erschien nun Garat's Stimme auffallend schwach. Beide gingen auch durchaus gar nicht in Mozart's Geist ein; beide trugen ihn neumodisch-italienisch vor. Zuletzt sang Garat eine zu recht neumodischem Vortrage absichtlich gemachte Polonaise von Trento, mit unzähligen Verbrämungen und Schnörkeln. Diese trug er aber auch so vollkommen rein und vollendet vor, daß darüber alle Freunde des komischen, barocken Gesanges mit Recht höchst erfreut sein mußten. Man rief ihm allgemein da capo. Statt dessen erschien aber mit einem Mal aus den Coulissen ein kleines Clavier-Fortepiano. Garat sank auf einen Stuhl davor halb ohnmächtig nieder, und sang, sich selbst mit einigen Fingern begleitend, eine sehr hübsche, empfindsame, tragische Romanze, mit sehr vieler Seele und mit pikantem Ausdruck. Hier war er ganz in seinem Elemente. Romanzen, besonders in seiner basqueschen Sprache, trägt er mit einer Wahrheit und Eleganz vor, wie Keiner. Hört man diese von ihm, so kann man nicht genug bedauern, daß er sich, mit seiner schönen und biegsamen Stimme, seinem sehr feinen musikalischen Ohr und recht zartem Kunstgefühl, nicht früh der Kunst ernstlich gewidmet hat. Er hätte ein ächter, großer Sänger werden können. Dann würd' er es auch sicher nicht für nöthig und nützlich erachtet haben, in seinem ganzen Betragen und Wesen einen auffallenden närrischen Charakter anzunehmen, und würde sicher auf die Ehre, allen Fats zum Muster zu dienen, gern Verzicht gethan haben.

Ueber Mozart's Idomeneo.

Mozart schrieb diese Oper im Jahr 1780 für den Fasching in München. Die Ouverture ist prächtig und, ganz in demselben heroischen Style wie die Oper selbst, malt sie Krieg und Sturm. Wild bewegen sich die Tonmassen durch einander, große Erwartungen nährend, auffordernd zum Streite in die donnernde Schlacht, zum Kampfe mit den im Sturme brausenden Elementen. Ohne ein vorausgehendes Adagio macht sie nur einen Satz und eilt mit Riesenschritten, wie Wetterwolken vom Sturme getrieben, einher. — Die erste Arie: padre parenti G ist voller Ausdruck, und in den Worten: Grecia caggion tu sei in dem Uebergange in's B liegt viel süße Schwermuth und Wahrheit.

Das Finale mit den Chören der Argonauten ist ganz besonders malend. Welcher Tumult! Welch ein kriegerisches Lärmen! Wie beweglich die Saiteninstrumente! Wie wirkt gegen das Ende hin das schnellere Zeitmaaß so vortrefflich!

Die Arie des Arbace im zweiten Akte: Zefiretti lusingheri etc. ist sehr sanft schmeichelnd, und das große Quartett in diesem Akte ist vielleicht in seiner Gattung eines der schönsten aller Zeiten und Meister. Die Tiefen

der Harmonie sind unergründlich, der Styl der erhabenste und die Oekonomie der Stimmenvertheilung das Resultat des reifsten Nachdenkens, die Verwebung beinah unerforschlich.

Der Chor der Schiffer: Placido è il mare: andiamo! tutto ci rassicura etc. mit untermischtem Solo ist der reinste Abdruck der ruhigsten heitersten Seele; man scheint die blaue Spiegelfläche des stillen wellenlosen Meeres vor sich zu sehen, und mit dem Boote sanft über ihre Fluthen zu gleiten. Clarinetten und Fagotte coloriren vorzüglich dieses heitere Gemälde.

Wie ausdrucksvoll der tumultuarische Schlußchor des zweiten Finales, wie schön und deutlich die allgemeine Bestürzung in diesem fugirten Chore und in der sonderbaren, ungewöhnlichen Taktart. Das Ineinandergreifen, Abfallen, Einsetzen und Nachahmen der Stimmen unter und mit einander ist zum Erstaunen hinreißend, und wie gewaltig werden dabei die Hörer ergriffen! Man wird unwillkürlich mit dem Tonstrome fortgerissen, man fühlt sein ganzes Selbst in ängstlicher Eile vorwärts getrieben, und kann, wie von einer großen Angst befreit, erst mit dem Fallen der Gardine beim Schlusse dieses furchtbaren Chores, freier athmen.

Eben so reichhaltig an Schönheiten und interessanten Situationen ist der dritte Akt, besonders die Scene mit Idomeneo und dem Oberpriester, die Auftritte im Tempel u. m. Endlich lös't der Orakelspruch Neptuns den Knoten. Der Schlußchor ist einer der erhabensten und feierlichsten; und ein Vorzug dieser Oper besteht darin, daß sie sich bis zur letzten Note gleich bleibt:

kein zweckwidriges Tempo, keine üppig melodischen Auswüchse vernichten hier die erhabenen Eindrücke; edle und anständige Freude und Jauchzen des Volkes beschließen dieses heroische Stück.

Anekdote.

Ueber der Ladenthüre eines Instrumentenhändlers liest man folgende Inschrift:

„Echte Wiener und englische Flügel."

Darunter das Motto:

Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Ein Besuch bei Gretry, von Reichardt.

(Aus dessen Briefen aus Paris.)

In einem recht rührenden Contrast steht vor meinem Gedächtniß ein ganz kleines, bürgerlich-häusliches Mittagsessen, zu dem ich letzt von ungefähr, bei Gretry, eintraf. Er bestand so herzlich darauf, daß ich dableiben müßte, und ich möchte jetzt um Vieles nicht, daß ich es abgelehnt hätte. Du weißt, auf welchem recht ansehnlichem Fuß er sonst wohnte und lebte; seine Wohnung ist noch geräumig und zierlich; aber seine Lebensweise, an der in dem Augenblick durchaus nichts geändert wurde und werden konnte, war so ganz einfach, wie, selbst ehedem, nur der kleine Bürger in Paris lebte. Er hat bei der Revolution fast Alles eingebüßt, und existirt jetzt nur noch von dem Ertrag des Autortheils seiner Opern und Operetten, die eben nicht häufig gegeben werden, weil sie nicht im Modeton sind. Er hat indeß die Partei, als Naturphilosoph, so wohl genommen, und findet sich so gut darinnen, daß er heiterer und freier in seinem ganzen Wesen ist, als sonst, ohne dabei von seiner Feinheit etwas eingebüßt zu haben. Er hat Rousseau's kleine Wohnung in Montmorency an sich gebracht, und bringt dort die schöne Jahreszeit in philosophischer Ruhe zu. Dort hat er ein ansehnliches

Werk in drei Octavbänden, über die Wahrheit (de la vérité) geschrieben, das wenigstens von seinem eifrigen Bestreben, mit dem Menschen und der besten Erziehungsweise bekannt zu werden, rühmlich zeugt. Ich war glücklich genug, den Verlust seiner interessanten Töchter, den er selbst so naiv und rührend in seinen interessanten Memoires erzählt, nicht berühren zu dürfen. Der bloße Gedanke daran, der Anblick, den zarten, liebenden Mann, mit seiner lebhaften, charaktervollen Frau, die beide so höchst glücklich in ihren Kindern waren, jetzt so verwaist und einsam zu sehen, zerriß mir schon das Herz. Einer Tochter, die abwesend war, wurde indeß einmal erwähnt.

Aphorisme.

Das Leben ist eine chromatische Tonleiter; wir steigen durch ein buntes Gewühl von schnell auf einander folgenden Tönen hoch hinauf, und fallen dann eben so schnell wieder hinab in das Grab des Contra F.

Rossini.

(Von August Kahlert.)

Des Deutschen Gefühl für Thorheit ist so kalt und matt, daß er sogar ausländische leicht für Schönheit ansieht. Jean Paul.

Ein schöner Sinnenreiz ist bei Werken der Tonkunst, wie bei denen anderer Künste, würdiger Zweck. Der Sinnenreiz muß sich nämlich einem höheren Prinzip, dem Streben zum Idealen, zur schönen Form, unterordnen, denn das Uebertreten der Schönheitsgrenzen, der Sinnlichkeit zu Gefallen, stürzt alle Kunst von ihrer Höhe herab. Ihre Blüthenperioden schlossen sich von jeher mit dem sich ewig wiederholenden Kampfe des Materiellen und Ideellen; daher darf dem wahren Künstler eine gewisse Schwärmerei nicht fremd seyn; eher dem, der eitel genug ist, nur den flüchtigen Beifall der Menge zu begehren, gewinnsüchtig genug, durch die Kunst lediglich irdische Vortheile erstreben zu wollen. Es mag seyn, daß, wo die Kunst gefallen ist, sie zuerst durch die Künstler fiel, aber das Publikum hat durch schnelle Aufmunterung derer, welche sich von der Schön-

heit um des Sinnenreizes willen entfernten, nicht wenig dazu beigetragen, ihnen den Rücktritt auf die edlere Bahn zu verleiden und das Beispiel solcher Apostaten wirkte nach und nach immer nachtheiliger, wie die Kunstgeschichte lehrt. Natürlich darf hier nur von bedeutenderen Talenten, die als solche besonders einflußreich werden konnten, die Rede seyn. — Diese allgemeinen Bemerkungen, längst erwogen, bestritten, und wieder durch Erfahrung bestätigt, passen auf einen Tonkünstler, der bereits zwanzig Jahre lang der Liebling Europas ist, der sich eines so dauernden, so allgemeinen Beifalls, wie wenige, zu erfreuen gehabt hat, — ich meine Rossini. Als dieser vielgefeierte Künstler mit seinen ersten größern Kunstschöpfungen auftrat, hatte die Tonkunst ihre Blüthenperiode längst erreicht. Mozart hatte bereits überall die Anerkennung gefunden, die ihm bei Lebzeiten nur theilweise ward, Beethoven wirkte, noch wenig erkannt, freilich zunächst als Instrumentalkomponist; im Fache der höheren dramatischen Musik, namentlich im Pathetischen erregte Cherubini Bewunderung, und Spontini Erwartungen. Das Streben nach idealer Schönheit leitete die Künstler, und dem Mittelmäßigen ward es schwer, Theilnahme zu erwecken. In dieser Zeit erschien Rossini's Tancredi, dem Arbeiten ähnlicher Gattung von demselben Verfasser in Menge folgten, und — der Erfolg ist bekannt. Ueber Wien aus verbreiteten sich die leicht faßlichen, die Gehörnerven anmuthig reizenden Tonweisen des Schwanes von Pesaro durch die ganze Welt, und wurden auf Kosten der unsterblichen frühern Meister, denen man Gesuchtheit, Ueberladung, Langweiligkeit vorwarf, gepriesen. Die deutschen Kehlen, so ungewohnt ihnen die italienische Ge-

sangsweise eigentlich war, mußten sich damit einrichten, so gut es ging. Das Publikum war entzückt. — „Die Musik soll ergötzen, erheitern," hieß es; „dabei denken zu wollen, ist Ziererei. Der Deutsche ist auch in der Musik schwerfällig, die schöne Melodie bleibt doch die Hauptsache u. dgl. m." — Man hatte theilweise Recht, und nur in der Uebertreibung Unrecht. Man übersah, daß jeder leere Sinnenreiz, den nicht der Geist beseelt hat, zuletzt Ekel erwecken muß. Auch Rossini's Opern traf dies Schicksal. Er fühlte es, und als ihm in Deutschland Weber, in Frankreich Auber, gefährlich werden wollte, änderte er seinen Styl, hörte auf, Rossini zu seyn, ahmte jene nach, und guckt jetzt nur zuweilen schüchtern hinter der vorgenommenen, seyn sollenden Gelehrtenmaske hervor. Dies gilt von der Belagerung von Corinth, Graf Ory, Wilhelm Tell. — Betrachten wir die Gesammtheit seiner Werke, so erstaunt man gleichwohl über die Fülle von Eigenthümlichkeit, die darin wohnt. Rossini ist unerschöpflich in Erfindung von Melodieen, aber an harmonischer Gewandheit desto ärmer, gleichwohl verdeckt sein Talent diesen letzteren Mangel nicht selten. Alle seine Melodieen sind einander verwandt, sie sind selten die Sprache der Empfindung, der dramatischen Charaktere, aber sie klingen angenehm. Rossini instrumentirt in gewisser Hinsicht höchst einfach, das heißt, er sucht die Melodie so scharf als möglich hervortretend zu machen, und benutzt alle übrigen Instrumente nur als Folie für die, welche die Melodie führen. Die Mittelstimmen sind sämmtlich todt, gleichsam nur die bunten Lappen, welche dem schönen Körper, ihn zu schmücken, umgehangen sind. Dabei instrumentirt er wieder sehr reich, indem er Alles, was

sich geigen oder blasen läßt, aufbietet, um die Effekte, in Ermangelung edlerer Mittel, zu steigern. Die Form seiner Tonstücke ist selten kunstgemäß vollendet, und Mannigfaltigkeit ist dabei am Wenigsten zu rühmen, — man denke nur an seine Duetten, die einander wie ein Ei dem andern ähnlich sind, — seine harmonischen Modulationen sind selten sorgfältig vorbereitet, und überraschen nicht, sondern erschrecken; — im dramatischen Ausdruck fehlt Rossini, wie ich schon oben geäußert, gewöhnlich, und nicht selten auf die auffallendste Art. Komische Charaktere zeichnet er freilich meist richtiger, als tragische, — wo er dem Unbefangenen oft Karikaturen zu liefern scheint, und die seinem südlichen Blute eigene Lebendigkeit entschuldigt dann wohl die vorkommenden Uebertreibungen. Vielleicht ist indessen doch der dritte Akt des Othello neben den Barbier von Sevilla zu stellen, und mit diesem das Beste was Rossini geschrieben. — Da dieser Tonkünstler in der Melodik, wenn schon in der niedern Gattung derselben, die eben nur sinnlich zu reizen, nicht Ausdruck eines bestimmten Gefühls zu seyn strebt, seine vorzügliche Stärke besitzt, so ist es natürlich, daß er der ausgezeichnetsten Sänger bedarf. Denn wird die Melodie nur mittelmäßig vorgetragen, so ist in Rossinischer Musik auch gar nichts mehr, das den Hörer entschädigen könnte. Daß Rossini aber, wie man zu sagen pflegt, dankbar für den Gesang schreibe, rechtfertigt sich nur in so fern, als seinem Talent die Erfindung reizender und glänzender Figuren, Verzierungen ꝛc. nicht schwer fällt. —

Man wird vielleicht einwenden: „die Kritik ist vergessen, sobald man Rossinische Musik von italienischen Kehlen singen hört.“ — Ich gebe zu, daß die Sinnlich-

keit dann bestochen wird, aber auch nur dieß, und mein Glaube, daß in der Musik noch eine höhere Kraft als die, flüchtig zu ergötzen, wohnen müsse, wird dadurch nicht geschwächt. Diese höhere Kraft spricht aus den Werken der alten Italiener, aus denen eines Gluck und Mozart, aus vielen alten Volksliedern hervor. Es ist die Kraft der wahren Schönheit, welche immer, weil sie etwas rein Geistiges ist, das die Form beseelt, den Sieg behaupten muß.

Ungeachtet aller der Ausstellungen, die ich und vor mir viele Urtheilsfähige an Rossini's Werken machen mußten, räume ich gern ein, daß er mit seinem Talente, welches ihn vielleicht gerade so zu schreiben drängte, wie er es gethan, insofern nicht Flüchtigkeit ihn an Fortschritten hinderte, Hunderte von Componisten, welche, über ihn die Nase rümpfend, mit rechtschaffenem Fleiß und Anstrengung der Verstandeskräfte in das Heiligthum der Tonkunst einzudringen sich bemühen, glücklich zu machen vermöchte.

Die Mandoline des Herrn Vimercati.

Die Mandoline gehört in das Geschlecht der Laute oder Cither, die Anfangs, wie die ursprüngliche Lyra (Tetrachord), nur mit vier, und nach und nach mit immer mehr Saiten bezogen ward. Die Laute reicht bis in die graueste Ritterzeit hinauf, wurde aber erst zur Zeit der Kreuzzüge allgemein. Die Minnesänger, die schwäbischen Dichter, die Troubadours bedienten sich ihrer. In Spanien und Italien nennt man sie Mandoline (eigentlich Mandora oder Tesdudo minor.) Laute, Cither oder Mandoline werden vermittelst eines Federkiels, Hölzchens oder eines Fingers der rechten Hand gespielt. Die heutige Guitarre ist eine neuere Construction davon. Herr Vimercati leistet das Unglaubliche auf diesem an und für sich ganz tonarmen Dinge, das er zum Soloinstrument erhebt, und mit bewunderungswürdiger Fertigkeit, und, was noch weit mehr sagen will, mit Geschmack behandelt. Und dennoch ist das Alterthümliche, das in Ton- und Spielart dieses kleinen Instruments liegt, nicht ganz zu verwischen, so daß man sich unwillkürlich hinauf phantasirt in jene Kinderzeit der Musik, da noch Enthusiasmus für das Ritterwesen und religiöse Schwärmerei, Dichtung und Gesang zur Darstellung der Gefühle machte.